ND
588
D61

UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00089039 2

DER JUNGE DÜRER

DREI STUDIEN VON WERNER WEISBACH

LEIPZIG 1906 : VERLAG VON KARL W. HIERSEMANN

DER JUNGE DÜRER

DER JUNGE DÜRER

DREI STUDIEN VON WERNER WEISBACH

MIT 31 ABBILDUNGEN IN NETZ- UND STRICH-
ÄTZUNG UND EINER LICHTDRUCKTAFEL

LEIPZIG 1906 ▫ VERLAG VON KARL W. HIERSEMANN

ND
588
D9 W4

LIBRARY
FEB 20 1968
UNIVERSITY OF TORONTO

VORWORT.

Die drei hier vereinigten Studien beabsichtigen nicht eine vollständige Jugendgeschichte Dürers zu geben. Sie behandeln im Zusammenhang Probleme, die durch die Überschriften gekennzeichnet sind. Nicht alle in die Jugendzeit Dürers fallenden Arbeiten werden einzeln aufgeführt, aber die für die Entwicklung maßgebenden kommen hier und dort zur Sprache. Die Bilder, die ich für eigenhändig halte, finden alle Erwähnung. Der Ballast, mit dem das Dürer-Werk teilweise belastet worden ist, blieb gänzlich unberücksichtigt. Manches entlegenere Stück, das entweder neu für Dürer in Anspruch genommen ist, oder bisher in den Gang seiner Entwicklung noch nicht genügend eingeordnet war, ist ausführlicher behandelt, ausführlicher, als es in einer zusammenfassenden Lebensgeschichte Dürers angängig wäre. Der Charakter der Studie gestattete ein freieres Sichgehenlassen und Abschweifen auf Verwandtes. Als Endtermin für die Untersuchung wurde im allgemeinen die Zeit zwischen 1501 und 1503 angesehen. Eine feste Jahresgrenze läßt sich natürlich für die Jugendentwicklung nicht aufstellen. Die Betrachtung schließt mit dem Zeitpunkt, wo infolge der Aufnahme der Proportionsstudien und infolge anderer bedeutsamer künstlerischer Momente eine neue Epoche für die Dürersche Kunst anhebt. Die drei Abschnitte versuchen, neben einer Herausarbeitung der für Dürers Jugend bedeutsamen Entwicklungsmomente, diese Epoche in manchen Punkten zu dem allgemeinen geistigen und künstlerischen Leben seiner Zeit in Beziehung zu setzen.

Das hier Behandelte knüpft an Forschungen an, die vor mehr als zehn Jahren von mir begonnen und dann für einige Zeit zurückgestellt wurden. Manches, namentlich die Nürnberger Buchillustration betreffend, stützt sich auf Beobachtungen und Aufzeichnungen, die schon mehrere Jahre zurückliegen und bei der Zerstreutheit des Materials seitdem nicht mehr nachgeprüft werden konnten. Ein Teil des hier Veröffentlichten ist in die Probevorlesung bei meiner Habilitation im Jahre 1903 verarbeitet gewesen. Der Inhalt der zweiten Studie wurde in der Sitzung der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft am 10. November 1905 vorgetragen. Ende Sommer 1905 lagen die drei Studien bereits fertig vor. Ihre Publikation war anfänglich in einer Zeitschrift gedacht, in der sie jedoch wegen des Umfanges, den sie angenommen hatten, keine Aufnahme finden konnten.

Während der Drucklegung erschien Wölfflins Buch: Die Kunst Albrecht Dürers. Es hätte mir noch manche wertvolle Anregung bieten können. Besonders hätte der von Wölfflin beobachtete Zusammenhang des Körpermotivs auf dem Stich des Sebastian

an der Säule (B. 56) mit einer Figur Cimas da Conegliano zu den Entlehnungen Dürers aus der italienischen Kunst in der zweiten Studie eine interessante Ergänzung geboten.

Für die Auswahl der Abbildungen ist hauptsächlich maßgebend gewesen, unpubliziertes oder schwerer zugängliches Material zu bieten. Neben den von Dürer selbst herrührenden, oder mit seinen Jugendarbeiten in irgend einem Zusammenhang stehenden Werken, soll durch eine Anzahl von charakteristischen Beispielen das zu gleicher Zeit auf dem Gebiet der Holzschnitt-Illustration in Nürnberg Geleistete veranschaulicht werden.

Der Anhang, der ein kurzes Verzeichnis der von mir untersuchten illustrierten Nürnberger Drucke enthält, soll lediglich als Handhabe dienen, um die in der ersten Studie diesen Gegenstand betreffenden Erörterungen nachprüfen zu können, und eine Grundlage für weitere Forschungen auf dem Gebiete liefern. Wo in bibliographischer Hinsicht Differenzen zwischen dem Anhang und dem Text bestehen, ist der Anhang maßgebend, da mir für das Verzeichnis neuere bibliographische Hilfsmittel zur Verfügung standen. Weiteres ergibt die Einleitung des Anhangs.

Allen denen, die mich bei meiner Arbeit unterstützt haben, spreche ich meinen aufrichtigen Dank aus, insbesondere den Vorständen der Bibliotheken und Sammlungen, die meine Studien in den ihnen unterstellten Instituten förderten, sei es, daß sie mir das Photographieren in ihren Räumen ermöglichten oder photographische Aufnahmen verschafften; sei es, daß sie mir nach außerhalb Werke übersandten, die mir an anderer Stelle eine Vergleichung gestatteten.

Berlin, im Februar 1906.

Werner Weisbach.

INHALTS-ÜBERSICHT.

Seite

I. Dürer und die deutsche Kunst des 15. Jahrhunderts 1

II. Der junge Dürer in seinen Beziehungen zum italienischen Quattrocento und zur Antike . . 29

III. Dürers Sturm- und Drangzeit 62

Anhang. Verzeichnis illustrierter Nürnberger Drucke 99

Verzeichnis der Abbildungen 105

Register 106

I.

Dürer und die deutsche Kunst des 15. Jahrhunderts.

Drei Faktoren haben besonders auf die Jugendentwicklung Albrecht Dürers eingewirkt: die heimatliche Nürnberger Kunst, Schongauer und Italien.

Durch und durch gotisch war der Charakter der Stadt, in welcher er aufwuchs. Die Hauptkirchen, Sankt Sebald, Unser lieben Frauen und St. Lorenz, trugen ein gotisches, zum großen Teil spätgotisches Gepräge. Was sich noch von romanischen Bestandteilen erhalten hatte, trat ganz hinter den gotischen zurück. Eine gewisse Nüchternheit haftet dieser fränkischen Gotik an. In bezug auf Phantasiereichtum, Fülle und Geschmack des Details kann sie sich mit dem Westen nicht messen.

In der Plastik bekundet sich auf den Wegen, die sie im Laufe des 15. Jahrhunderts betrat, — nach dem Aufgeben des monumental-dekorativen mittelalterlichen Stils und Übergehen zu einer realistischeren Anschauung — in der ganzen Formgebung ein plumpes, spießbürgerliches Wesen. Die männlichen Figuren sind vierschrötig, unfrei in ihren Bewegungen, nicht selten brutal und grotesk in der Art sich zu äußern. Bei den Frauen sucht man sich zuweilen durch eine affektierte Grazie zu entschädigen. Der Faltenwurf ist voll Unruhe und Verworrenheit mit scharfen Brüchen, harten Kanten, knitterigen Draperieen. Der Sinn für die Fläche scheint verloren gegangen. Es besteht eine Vorliebe für krause, verschnörkelte Linien. Eine dieser Kunst innewohnende Kraft ist unverkennbar. Und es gibt unter den Skulpturen einzelne, die ihrer Qualität nach das allgemeine Niveau überragen. In Adam Krafft und Veit Stoß findet die Richtung dann nach verschiedenen Seiten ihren höchsten Ausdruck. Veit Stoß trat mit einer neuen Beweglichkeit und schwungvoll sich gebärdenden Erregung auf. — Da Dürer, ehe er Maler wurde, zum Goldschmied bestimmt, bei dem Vater den ersten Unterricht erhielt, so wird er sich in diese plastische Formenwelt zunächst schon als Knabe wohl gründlich haben einleben müssen.

Die Nürnberger Malerei hatte zu der Zeit — seit der Epoche, wo sie als eigentliche illusionistische Tafelmalerei sichtbarlich hervortritt — eine etwa achtzigjährige Entwicklung hinter sich. Lange war es her, seit sie den trecentistischen Idealismus, wie er durch die erste bedeutende künstlerische Persönlichkeit, den Meister des Imhofschen Altars, vertreten wurde, verlassen hatte. Von der sanften, beschaulichen Art der Gestalten, dem melodischen Fluß der Gewandung rettete sich kaum etwas

in die spätere Zeit. Der Meister des Tucherschen Altars in der Frauenkirche erreicht mit den letzten Elementen dieses Stils auf neuer realistischerer Grundlage eine einzig dastehende Hoheit und Großheit. Er ist ein Farbenkünstler und weiß mit seinen sonoren Farbenakkorden noch einmal den Ton des erhaben Feierlichen in dem Kirchenbilde zu treffen.

Dann greift ein spezifisch bürgerliches Element um sich. Niederländischer Einfluß wird mächtig — etwa um 1450.

Auch Dürers Vater ist, wie der Sohn in seiner Familienchronik berichtet, schon vor 1455 „in Niederland gewest bei den großen Künstlern".

Mit Sicherheit festzustellen ist das Einwirken niederländischer Kunst in der Nürnberger Malerei seit dem Anfang der fünfziger Jahre. Das Datum 1453 trägt der Altar, der zum Gedächtnis der Frau Kunigunde Löffelholz in den Chor von St. Sebald gestiftet worden ist, und der unzweideutig eine Beeinflussung durch flandrische Malweise verrät sowohl in dem Figürlichen wie in der Landschaft. Den Meister dieses Altars vermag man auch in anderen Werken wiederzuerkennen.[1]) In der Art der Durcharbeitung seiner Bilder und in gewissen Typen schließt er sich eng an seine Vorbilder an. Die ausführliche Wiedergabe der Landschaft im realistischen Sinne der Niederländer hat er für die Nürnberger Kunst erobert. Ein Anklang an jene altnürnbergische Zartheit in der Empfindung und Formgebung macht sich bei ihm noch hie und da bemerkbar und zeigt ihn in Verbindung mit der heimatlichen Tradition.

Ganz im Banne flandrischer Kunst steht der Maler Johannes Pleydenwurff, der 1457 das Nürnberger Bürgerrecht erwirbt und ein Jahr nach Dürers Geburt, 1472, stirbt. Er hat der Nürnberger Malerei die entscheidende Wendung für das Ende des Jahrhunderts gegeben. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß er Anregungen durch Rogier van der Weyden erfahren hat, so starke, daß sie wohl auf einer Reise nach den Niederlanden aufgenommen sein müssen. Den herben Ernst, den leidenschaftlichen Ausdruck des großen Brabanters führt er in die Nürnbergische Malerei ein. Die Landschaft nimmt in seinen Bildern wie auf den niederländischen einen weiten Platz ein und wird mit großer Liebe für das Detail durchgearbeitet. Ist er auch in ihrem Aufbau und der Art des Ausschnitts von seinem fremden Vorbild abhängig, so ahmt er es doch nicht sklavisch nach, sondern senkt frei und selbständig den Blick in die Natur und beginnt an einzelnen Stellen in intimer und reizvoller Weise wiederzugeben, was er mit eigenen Augen erblickt hat. Die Landschaft auf der Kreuzigung in der Münchener Pinakothek, seinem Hauptwerk, mit der fein beobachteten Vorstadtszenerie im Mittelgrund und der Burg von Nürnberg auf der rechten Seite legt davon Zeugnis ab. Die Kreuzigung, eine bewegte, dramatische Szene, hat ergreifende Momente und bekundet, über alles Frühere hinausgehend, eine neue Ausdrucksfähigkeit in der Kennzeichnung von Affekten. Diese Kunst nimmt es ernst mit der Wirklichkeit. Um ein scharfes Erfassen des Charakteristischen und Individuellen ist es ihr zu tun. Unter den Männern gibt es ausgesprochene Porträts. Auf Pleydenwurff kann auch ein selbständiges Porträt zurückgeführt werden, das des Kanonikus Schönborn im Germanischen Museum, als Tafelbild eins der frühsten deutschen Porträts. Sein Wirklichkeitssinn, der sich dem Menschen in gleicher Weise wie der Landschaft zuwendet,

[1]) Vgl. Thode, Die Malerschule von Nürnberg, S. 118ff. Weisbach i. d. Zeitschrift f. bild. Kunst. N. F. IX, 1898, S. 234.

erstreckt sich ebenso auf alles Stoffliche als solches. Korrekt bis ins kleinste beobachtend setzt er sich mit dem Kostüm und allem Beiwerk auseinander und weiß das stoffliche Material koloristisch innerhalb der Grenzen einer formalrealistischen Malerei zur Wirkung zu bringen.

Neben den ihr eigenen Vorzügen weist seine Kunst aber auch die Mängel auf, die der deutschen Malerei seiner Zeit im großen und ganzen und insbesondere der fränkischen anhaften. Es fehlt an Kompositionssinn, worunter namentlich vielfigurige Bilder zu leiden haben, bei denen es um eine wirksame Organisation und Verteilung der Massen schlecht bestellt ist. Der neue Realismus verführt leicht zu Übertreibungen sowohl im Ausdruck wie in den Formen. In dem Streben nach Charakterisierung geht man nicht selten bis zur Karrikierung, besonders bei den Nebenfiguren und am schlimmsten bei den Schergen und Juden. Die vielfach und in hartkantigem Gefältel gebrochene Gewandung, die den melodischen Faltenfluß der früheren Zeit ablöst und für die deutsche Spätgotik so bezeichnend ist, fällt allerlei Ausartungen anheim. Die Konkurrenz mit den bemalten Holzschnitzereien, die in der Regel den Mittelschrein einnehmen und die Malereien auf die Flügel beschränken, führt zu plastischen Übertreibungen, einem Aufbauschen knitteriger Gewandmassen, einer Vorliebe für das Hochkämmige, Wulstige. Alles Spitze, Eckige, Knochige wird betont, das Gewundene in die Länge gedehnt, und jede Rundung möglichst unterdrückt. Der Zwang des spätgotischen Liniengefüges bringt allerhand Vertracktheiten und bizarre Schwerfälligkeiten mit sich.

Zum äußersten wurde all das getrieben durch den Nachfolger Pleydenwurffs, Michael Wolgemut, der nach dessen Tode sein Atelier weiterführte und seine Witwe heiratete, bei dem der junge Dürer, wie er in seiner Familienchronik erzählt, die erste Unterweisung in der Malerei erhielt. Hatte Pleydenwurff sich der spätgotischen Stilistik mit einem hie und da hervortretenden Schönheitssinn anzupassen gewußt, so ist Wolgemut dessen gänzlich bar. Die von Robert Vischer und Thode begründete Auffassung seiner Kunst, die ihn als einen ziemlich banausischen Maler hinstellt, ist gewiß zutreffend. Diesen Eindruck gewinnt man aus den ihm mit Hilfe glaubwürdiger Zeugnisse sicher zuzuweisenden, zeitlich weit auseinander liegenden Werken, dem frühen Zwickauer Altar und der Predelle des Schwabacher Altars, deren Stilcharakter der gleiche ist, denen sich dann, mit ihnen übereinstimmend, Arbeiten wie der Hofer Altar von 1465 in der Münchener Pinakothek, die Altäre in der Pfarrkirche von Crailsheim, in der Heil. Kreuz-Kapelle zu Nürnberg und in der Kirche von Hersbruck, sowie manche anderen Tafelgemälde anschließen. Seine Malweise ist ersichtlich ganz aus der früheren Nürnberger Kunst erwachsen. Von Schwaben ist ihm gewiß nichts Wesentliches zugefallen.[1]) Voraussetzen dürfen wir aber seine Bekanntschaft mit der Kunst Martin Schongauers, doch gewiß nur nach dessen Kupferstichen. Darauf läßt besonders sein Altarwerk in der Hallerschen Kreuz-Kapelle schließen. Es handelt sich indessen nur um gelegentliche Entlehnungen von Motiven. Von einer wesentlichen Einwirkung Schongauers, dessen empfindsamer, graziler Kunst er mit seinem klotzigen Wesen innerlich

[1]) Die Beziehungen seiner Kunst zu Schüchlins Tiefenbronner Altar v. J. 1469 sind nur so zu erklären, daß Schüchlin fränkisch beeinflußt gewesen ist. Wie weit sich die Interessensphäre der fränkischen Malerei nach Schwaben erstreckt hat, ist noch nicht ganz klargestellt. Zweifellos nürnbergisch ist in dem Städtchen Dinkelsbühl der Hochaltar der St. Georgskirche (Phot. Höfle), der zu Kreuzigungen von Pleydenwurff und Wolgemut in engster Beziehung steht.

ganz fremd gegenüberstehen mußte, kann keine Rede sein. Daß Schongauer in den achtziger Jahren in Nürnberg auch sonst bekannt gewesen ist, beweist das große Gemälde der Kreuztragung v. J. 1485 von einem unbekannten Meister an einem Pfeiler in St. Sebald, das sich ganz an den Schongauerschen Stich der großen Kreuztragung (B. 21) anlehnt.

Wolgemuts Kunst fördert die Entwicklung der Nürnberger Malerei über das von Pleydenwurff Geleistete hinaus um keinen Schritt. Seine Typen sind grob, stumpf, unlebendig, die Körper ungeschlacht in ihren Bewegungen. Die Handlungen entbehren einer seinem Vorgänger zugänglichen Dramatik des Vortrags. Mit dem Komponieren größerer Massen kommt er noch weniger zurecht. Die Landschaft, im großen und ganzen nach dem System Pleydenwurffs angelegt, läßt dessen liebevolle Ausführung vermissen; sie ist gleichsam versimpelt und ohne intimes Verständnis für den Organismus der Natur. Die Farbengebung wirkt meist hart, kalt, unharmonisch. In allen seinen Arbeiten zeigt sich Wolgemut als derber, handwerksmäßiger Künstler. Seine Phantasie ist eng begrenzt, und ihrer Art sich künstlerisch auszudrücken haftet etwas Philiströses an.

Bei der Unpersönlichkeit seiner Kunst ist es nicht leicht, ja zum Teil unmöglich, eigene Arbeiten seiner Hand von denen der Genossen und Schüler, die er in weitgehendem Maße bei seinen Werken beteiligte, zu sondern. Im allgemeinen ist auch nicht viel daran gelegen, da es sich ja nicht um ein durch Genialität hervorragendes Schuloberhaupt handelt. Der Qualitätsunterschied zwischen ihm und seinen Ateliergenossen ist nicht besonders groß, wenn sich unter ihren Händen seine Art auch noch mehr vergröbert.

Eine Ausnahme ist zu verzeichnen. Tritt man mit den Kriterien, die man für Wolgemuts Kunst gewonnen hat, an den ihm auf Neudörffers Autorität hin zugeschriebenen Peringsdörfferschen Altar im Germanischen Museum heran, so gewinnt man den Eindruck, daß dieser in seinen Hauptstücken auf einem höheren Niveau steht als alles, was sonst von Wolgemut geleistet und diesem auch nur zuzutrauen ist. Man sieht sich deshalb gezwungen mit Thode in der Hauptsache die Beteiligung eines anderen Künstlers anzunehmen. Der Fall steht auch nicht vereinzelt da. Hat doch Wolgemut an dem bei ihm bestellten Schwabacher Altar, wie der Augenschein lehrt, gewiß nicht mehr als die Staffelbilder eigenhändig ausgeführt. Über den Peringsdörfferschen Altar ist so viel geschrieben und fast von jedem Forscher eine andere Ansicht aufgestellt worden, daß es nahezu vermessen erscheint, eine neue Meinung vorzubringen. Aber bei der Bedeutung dieses in die Jugendzeit Dürers fallenden Altars für die Nürnberger Malerei sei es gestattet, was sich mir nach jahrelangem Umgang mit dem Werk und wiederholten Nachprüfungen ergeben hat, kurz zu resumieren. Ich stimme mit Thode darin überein, in den Außenseiten und den meisten Stücken der Innenseiten eine Wolgemut überragende künstlerische Persönlichkeit zu sehen. Und zwar gehören dieser, wie ich glaube, außer den großen Heiligenfiguren auf den Außenseiten von den Innenseiten alle Teile an bis auf das heute noch in dem linken Seitenschiff der Lorenzkirche hängende Stück: der hl. Veit vor dem Götzenbild (mit der Bezeichnung R. F. 1487) und Nr. 112 des Germanischen Museums: Martyrium des heiligen Veit. Die letzteren beiden Bilder scheinen mir schwächer als die anderen, wenn auch der Stil im großen und ganzen der gleiche ist. Es ist alles mehr verblaßt; die Typen sind vergröbert und verbauert. Die ganze Art der Ausführung verrät

weniger Geschmack und angeborenen künstlerischen Sinn. Ein Geselle des ersten Hauptkünstlers hat wohl die Hand im Spiel gehabt und nach dessen Entwürfen gearbeitet. Nichts haben mit jenem Hauptkünstler die Predellenstücke des Altars im Germanischen Museum zu tun, die grob und ungeschlacht in der Art Wolgemuts ausgeführt sind, mögen sie nun von ihm selbst, was mir für die Halbfiguren der Heiligen durchaus nicht ausgeschlossen erscheint, oder von einem ganz in seinem Geiste arbeitenden Gehilfen herrühren.

Die auf den überlegenen Maler zurückgehenden Altarteile gehören zu dem Besten, was in der Nürnberger Schule und in der deutschen Malerei überhaupt vor Dürer geleistet worden ist. Jenes grimassenhaft Verzerrte, das sich in der Kunst Wolgemuts allenthalben so unangenehm bemerkbar macht, tritt bei dem Peringsdörfferschen Altar weit mehr zurück und kommt nur an untergeordneten Stellen hie und da zum Vorschein. Im Gegenteil weiß der Schöpfer dieses Werkes seinen Typen, Jünglingen wie Mädchen, eine holdselige Anmut zu verleihen, die in der Nürnberger Malerei dieser Epoche eine Ausnahme bildet. Es ist nicht jene allgemeine, typische, schemenhafte Anmut, wie sie den altnürnbergischen Gestalten eigen war, sondern eine mehr individuelle, aus der Wirklichkeit geschöpfte. Aber diese Anmut gibt sich nicht ganz natürlich und unbefangen. Es haftet etwas Preziöses an ihr; ein graziles Wesen, das sich in gewissen Haltungen und Bewegungen, besonders in dem Spiel der Hände bekundet, das sich aus der höfischen Gotik herübergerettet hat, dem wir auch bei Schongauer oder dem Meister des Hausbuchs zuweilen begegnen. Man betrachte daraufhin die Mädchen, die den hl. Veit verführen sollen; aber auch bei den Männern tritt es hervor — ganz im Gegensatz zu Wolgemut. Etwas Zartes, Behutsames, Zurückhaltendes liegt in den Gesten — nicht jene klobige Geradezuheit fränkischer Durchschnittsfiguren. Das Seelenleben ist feiner differenziert; die Menschen scheinen Nerven zu haben — sie allein in der gleichzeitigen Nürnberger Kunst. Der hl. Bernhard, in dessen Arme sich der Crucifixus herabläßt, ist von einer wirklichen Ekstase ergriffen; sein Blick bohrt sich voll Inbrunst in das Antlitz des Herrn. Woher kommt diese Verinnerlichung und Sensibilität? — Auch in der Wiedergabe der Schauplätze hat der Meister seine Besonderheiten. Als Landschafter leistet er weit besseres als Wolgemut. Wo gäbe es bei diesem ein Stück Natur wie die Seelandschaft auf der Vision des hl. Bernhard mit dem im Wasser sich spiegelnden Haus und dem kahlen Weidenbäumchen am anderen Ufer? Das ist wirklich geschaute und begriffene Natur, allerdings nur stückweise beobachtet und zusammengeordnet, mit Traditionellem und Schematischem vermischt. Vieles erinnert an die niederländische Landschaftsdarstellung. Auch wie er seine Interieurs gibt, das berührt niederländisch, z. B. auf dem Lukasbilde das Gemach mit dem säulengeteilten Fenster und dem Blick auf die Landschaft. Und sonst noch anderes auch im Figürlichen. Je mehr man sich vertieft, desto mehr Niederländisches glaubt man wahrzunehmen.

Ist der Meister in Flandern gewesen? Man möchte es glauben. Mir hat sich immer von neuem eine Verwandtschaft zwischen seiner Kunst und der Hans Memlings aufgedrängt. Dem Sentiment nach stehen seine Gestalten denen des Brügger Meisters nahe. Etwas gleichsam Gedämpftes im Ausdruck ist für beide bezeichnend. Ein ähnliches Streben nach Anmut in den Gesichtern verbunden mit einer gewissen jedoch nicht sehr tief gehenden Innerlichkeit; dasselbe etwas preziöse Gebaren. Die Engel, die dem heil. Veit in der Verführungsszene folgen, muten Memlingisch an

(vgl. die Engel auf Memlings Madonna in der Kais. Gemälde-Galerie in Wien und in den Uffizien). Auch in den Landschaften wird man manchen Memlingschen Zug finden. Und den heiligen Christoph, der das Christuskind durch das Wasser trägt, vergleiche man mit Memlings gleicher Darstellung im Brügger Museum.[1]) In der Komposition, der künstlerischen Anordnung und Gruppierung hat der Nürnberger nichts von Memling gelernt. Das ist eine schwache Seite bei ihm wie in der ganzen deutschen Malerei. Ihrem Grundzuge nach ist seine Kunst überhaupt echt Nürnbergisch.

1. Bruder Claus. 1488.

Thode läßt ihn wohl mit Recht aus der Schule Pleydenwurffs hervorgehen.[2]) Er will in ihm sogar seinen Sohn Wilhelm sehen, der, wie wir wissen, in Wolgemuts Atelier und mit ihm zusammen tätig gewesen ist. Er erhielt im Jahre 1491 den Auftrag, den „schönen Brunnen“ auf dem Nürnberger Markt neu zu bemalen und hat, wie bekannt, mit seinem Stiefvater Wolgemut die Holzschnitt-Illustrationen für die im Jahre 1493 erschienene Schedelsche Weltchronik geliefert. 1495 schon ist er gestorben. Von der Schedelschen Chronik geht Thode bei seiner Bestimmung der Persönlichkeit Wilhelm Pleydenwurffs aus. In einer Gruppe von Holzschnitten glaubt er die Hand des Meisters des Peringsdörfferschen Altars wiederzuerkennen. Hierin vermag ich ihm nicht zu folgen, indem sich mir stilistische Unterschiede innerhalb der Illustrationen, die zu einer bestimmten Scheidung von zwei Händen führen könnten, nicht ergeben.

2. Horologium devotionis. 1489.

[1]) Abgebildet bei Friedländer, Meisterwerke der Brügger Ausstellung. München, Bruckmann 1903. Taf. 33.

[2]) Gestalten wie der Mann, der den Besessenen hält, auf der Teufelaustreibung kommen unmittelbar von Pleydenwurff her.

Da der Holzschnitt neben der Malerei in Wolgemuts Atelier reiche Pflege fand, da er für Dürers Jugend eine besondere Bedeutung hat, so sei es gestattet, einen kurzen Blick auf die Entwicklung der Nürnberger Holzschnittillustration bis Dürer zu werfen, um auch auf diesem Gebiete das Milieu, aus dem der junge Meister hervorwächst, zu bestimmen.

Die frühsten mit Holzschnitten illustrierten Drucke erschienen in Nürnberg in der Mitte der siebziger Jahre. Aus der Offizin von Johannes Sensenschmidt (er druckte teils allein, teils in Verbindung mit Andreas Frisner) gingen zuerst mit zahlreicheren Illustrationen verzierte Bücher hervor. In der reich illustrierten Ausgabe der „Heiligenleben“ (1475) schließen sich die Holzschnitte in dem Schema der Anordnung und stilistisch an die der Augsburger Zainerschen Ausgabe von 1471 an, rühren aber gewiß von Nürnberger Illustratoren her. Sie sind ihrem Charakter nach fränkisch und hängen auch in gewissen Einzelheiten, z. B. der Art der Wiedergabe der Landschaft, mit den späteren Nürnberger Illustrationen zusammen. Auf demselben Niveau stehen die 10 Holzschnitte des „Justinianus“, der in demselben Jahre die Sensenschmidt Frisnersche Presse verließ. Die Art der Technik dieser frühen Erzeugnisse steht der der Augsburger, wie sie den „Heiligenleben“ als Vorbilder dienten, nahe. Es sind rohe Konturholzschnitte mit wenigen hie und da eingefügten kurzen Parallelschraffierungen, ungeschlacht in der Ausdrucksweise und ohne feineres künstlerisches Gefühl.

3. Erledigung der Königl. Majestät. 1488.

Daneben sind es dann die für weitere Kreise bestimmten Unterhaltungs- und Volksbücher, in denen Einzelholzschnitte als Titelbilder vorkommen. Sie sind in der handwerksmäßigen Weise der Brief- und Kartendrucker, für welche die Bilderherstellung mehr ein Gewerbe als eine Kunst bedeutete, angefertigt. Bezeichnend für diese Illustrationsgattung sind die klotzigen Titelbilder, die den Schwänken und Reimereien des Nürnberger Barbiers und Volksdichters Hans Folz vorangestellt sind, der seine poetischen Ergüsse auch zum Teil selbst gedruckt hat.

Um eine Hebung des Illustrationswesens scheint sich dann bewußt der be-

deutendste Nürnberger Buchdrucker, Anton Koberger, der ein Pate des jungen Dürer war, bemüht zu haben. Er wußte sich die Stöcke der reich illustrierten Kölner Quentelschen Bibel zu verschaffen und druckte sie in seiner im Jahre 1483 erschienenen deutschen Bibelausgabe ab. Er hat dann später das Hauptmaleratelier, das Michael Wolgemuts, für Illustrationszwecke in Anspruch genommen.

4. Oratio Cassandrae.

Der Stilcharakter der Kölner Holzschnitte in Kobergers Bibel hat auf die Weiterentwicklung des Nürnberger Holzschnitts keinen Einfluß gehabt. Das zeigen die zahlreichen Illustrationen der im Jahre 1488 bei Koberger erschienenen „Heiligenleben". Sie sind ihrer Stilistik nach echt nürnbergisch, fortgeschrittener als die frühsten rohen Konturholzschnitte und korrespondieren in ihrer zeichnerischen Anlage mit dem Durchschnittsmaß des von der Wolgemutschen Richtung auf dem Gebiete der Malerei zu gleicher Zeit Geleisteten.[1]) Man hat jedenfalls anzunehmen, daß gegen Ende des 15. Jahrhunderts nach und nach die Herstellung von Buchillustrationen zum Teil aus den Händen der gewerbsmäßigen Holzschnittverfertiger, der Brief-, Karten- und Heiligendrucker,[2]) in die der Maler überging. Die Arbeiten der Nürnberger Illustratoren dieser Periode, wie sie uns in dem Passional entgegentreten, stehen auf einem ziemlich niedrigen Niveau. Wenn auch die Zeichnung flotter und natürlicher ist als bei den groben Konturholzschnitten, so ist sie

[1]) Daß diese Illustrationen „vom Meister des Ulmer Terenz gezeichnet sein könnten", wie Kristeller (Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten S. 46) anführt, leuchtet mir nicht ein.

[2]) Über die urkundliche Bezeichnung von Bücherillustratoren vgl. Dodgson, Catalogue of early German and Flemish woodcuts in the British Museum S. 8 ff. Weisbach, Die Baseler Buchillustration des 15. Jahrhunderts S. 64.

doch selten wirklich geschickt, und es fehlt viel zu einer künstlerischen Erfassung der Aufgabe. Die Figuren wirken zumeist unproportioniert und grob und stehen ohne rechte Beziehung zu dem sie umgebenden Raum. Von seelischen Regungen machen sich bei ihnen kaum Spuren bemerkbar. Landschaften und Interieurs werden schematisch und ohne Verständnis für ihren Organismus gegeben. Die Art der Zeichentechnik erweist sich im großen und ganzen der des Schongauerschen Kupferstichs verwandt: Eine Kontur- und Binnenzeichnung mit den hakenartigen Biegungen und punktartigen Verdickungen an den Ausläufen der die Faltenaugen markierenden Striche, Schraffierungen, die nicht mehr nur aus den kurzen, aufgereihten Parallellinien bestehen, sondern sich in etwas freierer Weise auch an die der Modellierung dienende Binnenzeichnung anlehnen. Die vielen Illustrationen des Buches sind verschiedenwertig und rühren wohl von mehreren Zeichnern her.

5. Folz, Judenwucher.

Eine ganze Anzahl von Holzschnitten in Drucken anderer Offizinen zeigt dieselben Stilmerkmale. Für sie alle gilt die soeben versuchte Charakterisierung. Als Beispiele seien folgende Bücher, die mehrere Illustrationen enthalten, genannt:

1488 Bruder Claus. Marx Ayrer. Abb. 1.
1489 Berthold, Horologium devotionis. Creußner. Abb. 2.
1491 Rupe, Rosenkrantz. S. typ.
1491 Mirabilia Romae. S. typ.

Innerhalb dieses Stils gibt es verschiedene Qualitäten. Besser als die Holzschnitte in den eben genannten Drucken sind z. B. die Titelbilder in den Schriftchen: Von der Erledigung der königl. Majestät 1488, s. typ., Abb. 3, und Epistola Isocratis ad Demonicum, s. a. Creußner.

Zu dem Geschicktesten und Flottesten, was zu dieser Zeit auf dem Gebiete der Nürnberger Illustration entstanden ist, gehört eine Anzahl von Holzschnitten, die in kleineren Schriften bei verschiedenen Offizinen erschienen sind. Soweit die Drucke, in denen sie vorkommen, datierbar sind, fallen sie in die Jahre 1489 bis 1491. Wenn auch die Resultate des Schnittes bei der noch auf niedriger Stufe stehenden Technik keine glänzenden sind, so machen sich doch in den Vorzeichnungen Eigenschaften bemerkbar, die das Durchschnittsniveau überragen und den Anspruch erheben dürfen künstlerisch ernst genommen zu werden. Vielleicht ist es sogar eine und dieselbe Persönlichkeit, die hauptsächlich hier die Hand im Spiele hat. Aber wie soll man das bei dem schlechten, nivellierenden Schnitt entscheiden. Jedenfalls haben die Arbeiten so viel Gemeinsames, und zwar dem Wolgemutschen Holzschnittstil gegenüber und verschieden von ihm, daß es berechtigt erscheint sie zu einer Gruppe zusammen-

zustellen. Ich führe die einzelnen Holzschnitte mit den Drucken, in denen sie sich befinden, kurz auf:

1489 Versehung leib sel er vnd gutt. Titelholzschnitt. Sterbeszene in der Art der Ars moriendi. S. typ. (Zeninger).

1490 Repertorium Aristotelis.[1]) Titelholzschnitt. Schulmeisterszene. Wagner.

Um 1490 Oratio Cassandre venete.[2]) Titelholzschnitt. S. typ. (Wagner). Abb. 4.

Vor 1491 Folz: Rechnung Ruprecht Kolpergers von dem Gesuch der Juden.[3]) Heftchen mit Holzschnitt. S. typ. Hain 7209. Abb. 5.

1491 Einblatt mit ähnlichem größerem Holzschnitt. S. typ. Hain 7210.

S. a. Allerheilsamste Warnung vor der falschen Lieb dieser Welt. Der erste Holzschnitt: eine Gesellschaft beim Mahle, vorn in einem Sarg eine Leiche, und der dritte: Krönung Mariä. S. typ. (Wagner). Abb. 6 u. 7.

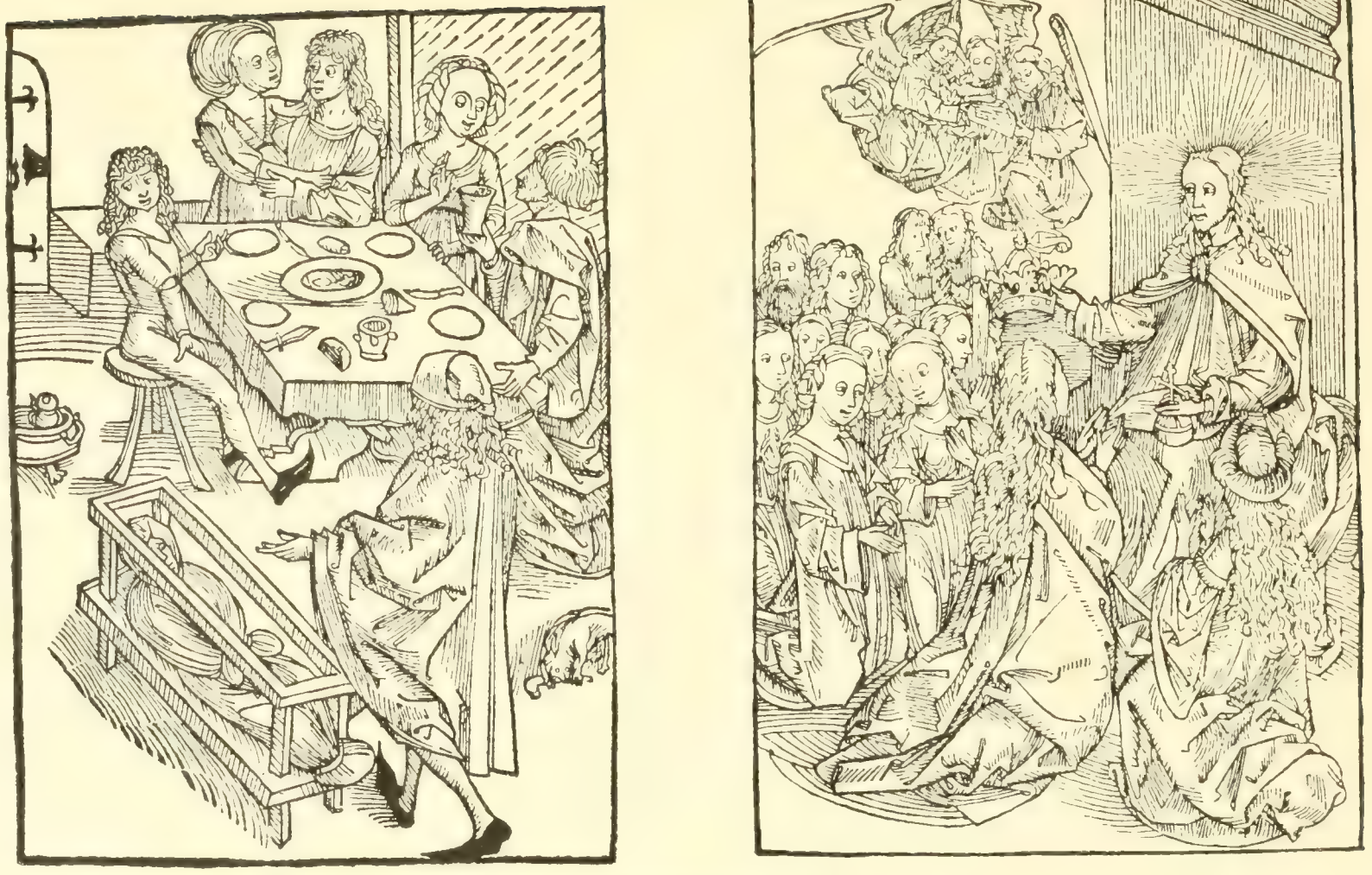
S. a. Der Pfarrer von Kalenberg. Von den 34 Illustrationen alle bis auf fol. AII, AIIIv, DVI, Ev(?), HIII v, die von geringerer Hand. Abb. 8 u. 9. — Den Zusammenhang mit den Illustrationen der „Allerheilsamsten Warnung" zeigt besonders eine ähnliche Schmausszene auf fol. Fv(76).

Wir finden bei diesen Arbeiten eine unter den damaligen Nürnberger Illustratoren nicht gewöhnliche Fähigkeit mit ein paar Strichen zu charakterisieren. Der Kopf des stehenden Mannes rechts auf dem Titelblatt der Oratio Cassandrae hat eine gewisse Lebendigkeit; auf den Holzschnitten Wolgemuts dürfte man einen so sprechenden Kopf vergebens suchen. Hie und da überrascht eine kecke Sicherheit und Leichtigkeit der Zeichnung, die zu dem Gequälten, das den Wolgemutschen Schnitten vielfach anhaftet, in wohltuendem Gegensatz steht. Das macht sich auch bei der Wiedergabe des Schauplatzes bemerkbar. Spielt die Szene in einem Innenraum, so bemüht sich der Künstler, mit einer gewissen flotten Strichführung nach seinem Gefühl durch Zurückfliehenlassen der Linien und Anlage von Schraffierungen eine vertiefte Bühne

[1]) Derselbe Holzschnitt in: Alexander Gallus, Doctrinale, s. typ. 1491, Hain 682; und Rudimenta grammaticae, Creußner 1491, nur daß bei diesen beiden Holzschnitten der untere Rand vorhanden ist, der auf dem der Wagnerschen Ausgabe fehlt.

[2]) Diese Ausgabe ist jedenfalls zwischen 1488 und 1490 erschienen. Aus dem Text ist ersichtlich, daß er Ende 1488 abgeschlossen ist. Der letzte Brief an Cassandra von Petrus Abietiscola (Danhauser) ist datiert: decem (von Schedels Hand in seinem Exemplar Cod. lat. 467 der Münchener Hof- und Staatsbibliothek in decimo verändert) kalendas decembris. Aus dem vorhergehenden Brief ist ersichtlich, daß es das Jahr 1488 sein muß. Der Druck kommt zweimal in Münchener Sammelbänden Hartmann Schedels vor, die von diesem angelegt und augenscheinlich chronologisch geordnet sind: I. Codex Inc. c. a. 424, der nur Drucke enthält und zwar 1) Brixener Druck 1485, 2) s. a., 3) Mainz 1486, 4) Oratio hermolay barbari, Nürnberg (1490 verfaßt), 5) Oratio Cassandre, 6) lateinisches Gedicht in Hexametern (defekt), an dessen Schluß Schedel mit eigener Hand die Jahreszahl 1490 geschrieben hat, 7) s. a. II. Codex lat. 467. Sammelband von Handschriften und Drucken. Die Drucke sind am Schluß angebunden. Sie beginnen mit 1) Oratio Cassandre, 2) Epistola de miseria Curatorum mit 1489 bezeichnetem Titelholzschnitt s. typ. (Nürnberg, Wagner), 3) Heidelberg 1489, 4) Allerheilsamste Warnung etc., Nürnberg, vgl. oben den Text.

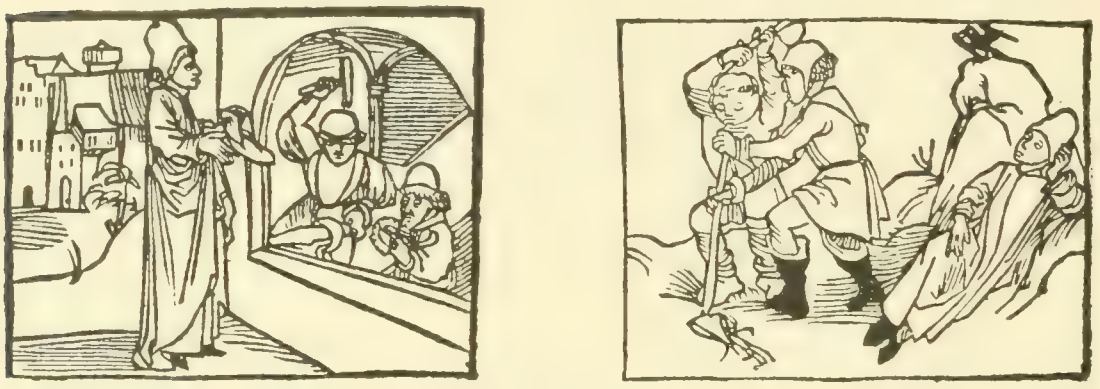
[3]) Die undatierte Ausgabe ist wahrscheinlich früher erschienen als die folgende des Jahres 1491 H. 7210. Ein Fehler, der sich in ihr findet, erste Kolumne, Zeile 26: XX anstatt XXX, ist in H. 7210 korrigiert. Beide Drucke haben dieselben Typen. H. 7210 ist am Anfang um 28 Verse vermehrt. Dafür in H. 7209 am Anfang eine Zahlentabelle von 21 Zeilen, die in H. 7210 fehlt.



6. 7. Allerheilsamste Warnung.

herzustellen, wobei ihm perspektivische Kenntnisse natürlich ganz fehlen. Ein solches Streben ist jedenfalls bemerkenswert und zum Teil auch von einem gewissen Erfolg begleitet, wie bei dem kleinen Bilde zum „Wucher der Juden". Man liebt es, den Räumen durch Anbringen von allerhand Hausinventar ein wirklichkeitstreues Ansehen zu verleihen. Zu einer Belebung der Bühne, worauf es überall abgesehen ist, dient dann ein Straßendurchblick von einem Interieur aus durch eine Türöffnung, wie auf dem Titelbild der Oratio Cassandre, ganz ähnlich dem Ausblick, den Dürer auf seinem Baseler Hieronymus-Holzschnitt angebracht hat. Der Höhe nach wird die Szene öfter unmittelbar über den Köpfen der Figuren abgeschnitten, so daß dann ein wenig befriedigendes Verhältnis zwischen Höhen- und Tiefenausdehnung der Bühne entsteht.

Besonders gut wird ein volkstümlich-übermütiger Ton getroffen, für Groteskes eine originellere Ausdrucksweise gefunden. In den Illustrationen zu dem Folzschen Gedicht und zum Pfarrer von Kalenberg, einem Gegenstück zum Tyll Eulenspiegel,



8. 9. Pfarrer von Kalenberg.

bricht sich jene kecke, für drastische Komik geeignete Vortragsweise Bahn, wie sie uns auch in den Baseler Holzschnitten zu Brants Narrenschiff entgegentritt,[1]) bezeichnend genug für die Geschmacksrichtung der damaligen bürgerlichen Kunst. Stilistisch besteht zwischen den Nürnberger und den Baseler Illustrationen ebensowenig oder ebensoviel Übereinstimmung wie zwischen diesen und Dürer.

Das von Wolgemut für den Nürnberger Holzschnitt Geleistete kann nach alledem mehr seiner Quantität als seiner Qualität nach einen Vorrang beanspruchen. Daß die bisher betrachteten Illustrationen und die seinigen auf derselben lokalen Tradition beruhen, dafür sprechen herüber und hinüber weisende Beziehungen. Als Beispiel für den lokalen Nürnberger Holzschnitt am Anfang der neunziger Jahre ist hier eine besonders gute Illustration aus dem 1491 bei den Augustinerbrüdern gedruckten Missale reproduziert, die man nicht unmittelbar dem Atelier Wolgemuts zuzuweisen vermag, die aber deutlich den Zusammenhang mit dem Stil der gleichzeitigen Nürnberger Malerei erkennen läßt (Abb. 10).

[1]) Daß man dazu in Nürnberg aber durchaus nicht allgemein imstande ist, zeigen die trotz der vortrefflichen Vorlagen gänzlich rohen und handwerklichen Nachschnitte nach den Baseler Narrenschiff-Illustrationen in der Ausgabe von Peter Wagner 1494.

Wolgemut hat durch die großen Aufgaben, die ihm zufielen, und eine enorme Produktion wie in der Malerei so auch auf dem Gebiete der Illustration seinem Stil Geltung zu verschaffen gewußt. Er war der Unternehmer, der über die Mittel verfügte, bei umfangreichen Aufgaben prompt zu bedienen. Wie ja auch heute noch bei großen Aufträgen vor dem künstlerisch Begabtesten der Geschäftige und Geschäftliche oft den Vorzug erhält.

Ihm und seinem Stiefsohn Wilhelm Pleydenwurff wurde, wie urkundlich feststeht, der Illustrationszyklus für Hartmann Schedels im Jahre 1493 bei Koberger erschienene Weltchronik in Auftrag gegeben. Infolge stilistischer Übereinstimmung mit diesem werden Wolgemut mit gutem Grunde auch die Holzschnitte des Kobergerschen Schatzbehalters vom Jahre 1491 zugeschrieben. Sein Holzschnittwerk ist dann durch V. von Loga[1]) und Campbell Dodgson[2]) noch erweitert worden. Die erste auf seine Hand weisende Buchillustration wäre danach in das Jahr 1484 zu setzen, das Titelbild in Kobergers „Reformation der Stadt Nürnberg".[3]) Wenn der allgemeine Stilcharakter dieser Arbeiten wohl auf die Wolgemutsche Werkstätte deutet, so wird man sie jedoch nicht alle, wie das ja für die Schedelsche Chronik auch urkundlich feststeht, als eigenhändige Leistungen Wolgemuts anzusehen haben. Schon die Verschiedenwertigkeit des Schnitts und die daraus resultierende Verschiedenartigkeit der Wirkung macht es bei der das allgemeine Niveau nur wenig überragenden Leistungsfähigkeit Wolgemuts unmöglich ein bestimmtes Oeuvre für ihn allein aufzustellen. Ebenso scheint es mir auch bis jetzt nicht möglich, bestimmte andere Künstlerindividualitäten aus dem Gesamtbestande der Werkstatt herauszuschälen. Thodes Versuch, den Meister des Peringsdörfferschen Altars als den Verfertiger einer Anzahl von Holzschnitten der Schedelschen Chronik hinzustellen und demnach die Persönlichkeit Wilhelm Pleydenwurffs aus den Illustrationen der Chronik heraus zu konstruieren, vermag auf mich, wie schon erwähnt, nicht überzeugend zu wirken.

Hinsichtlich des allgemeinen künstlerischen Charakters der Wolgemutschen Holzschnittgruppe gilt das Gleiche wie das über seine Malerei Gesagte. Zu einem hohen künstlerischen Niveau erheben sich auch die Holzschnitte nicht. Die Erfindung ist nie wirklich interessant. Mit wie viel Entlehnungen von fremden Vorlagen bei den Sujets der Schedelschen Chronik wir es zu tun haben, hat von Loga[4]) nachgewiesen. Vor den anderen Nürnberger Illustrationen haben die Wolgemutschen wohl eine Erweiterung und Bereicherung des Schauplatzes voraus, ohne daß dieser eine wirklich künstlerisch befriedigende Wiedergabe fände. Es fehlt an einem organisch wirkenden Aufbau; deshalb hat die Szenerie, mag es nun ein Interieur oder eine Landschaft sein, oft etwas Verworrenes. Sie kommt auf Arbeiten der auf S. 10 geschilderten Gruppe manchmal mit ein paar Strichen besser heraus als auf einem komplizierteren Wolgemutschen Holzschnitt. Die Technik wird dahin weiter ausgebildet, daß die Holz-

[1]) Jahrbuch der k. preuß. Kunsts. XVI, 224.

[2]) Jb. der kunsthist. Samml. des allerh. Kaiserhauses 1902, XXIII, 45ff. Catalogue of early German and Flemish woodcuts in the British Museum, London 1903, 240ff.

[3]) Zwei, wie mir scheint, gleichfalls aus seinem Atelier hervorgegangene Illustrationen, die von jenen Forschern noch nicht genannt wurden, sind die in dem 1491 bei Georg Stuchs erschienenen Breviarium Magdeburgense (Hain 3856) und dem Missale Salisburgense desselben Verlags vom Jahre 1492 (Hain 11420).

[4]) A. a. O. S. 227.

10. Missale. 1491.

schnitte nach Licht und Schatten reicher abgestuft, bildmäßiger gestaltet werden. Sind bei den früheren Illustrationen Kontur, Binnenzeichnung und Schraffierungen meist in einer Stärke gehalten, was auch in dem Schatzbehalter zum Teil noch der Fall ist, so werden mit dem Fortschreiten dieses Stils die Stärken der Linien den Erfordernissen der Modellierung entsprechend mehr differenziert. In den tiefsten Schattenpartieen werden hier und da Kreuzschraffierungen angewandt, Gegensätze von Hell und Dunkel stark herausgearbeitet. Eine tonigere Wirkung wird dadurch erzielt. Es ist der neue Malerholzschnitt, der jetzt aufkommt. Aber bei dem Mangel an feinerem künstlerischem Takt bringt Wolgemut eine einheitlich-bildmäßige Wirkung nicht zustande. Das blieb seinem größeren Schüler vorbehalten.

In Wolgemuts Werkstatt, in die der junge Dürer eintrat, nachdem ihm der Vater gestattet hatte, das Goldschmiedehandwerk aufzugeben, fand er also einen ausgebildeten Betrieb auf dem Gebiete der Malerei wie des Holzschnitts vor.

„Und da man zählt nach Christi Geburt 1486 am St. Endres Tag (das ist der 30. Nov.), versprach mich mein Vater in die Lehrjahr zu Michael Wohlgemuth, drei Jahr lang ihm zu dienen", heißt es in Dürers Familienchronik. Er hat die drei Jahre in der Nürnberger Werkstatt ausgehalten, obwohl es ihm dort nicht sonderlich behagt zu haben scheint, da er, wie er sagt, von den Gesellen Wolgemuts viel zu leiden hatte. „Und als ich im 1490 Jahr hinwegzog nach Ostern, darnach kam ich wieder, als man zählt 1494 nach Pfingsten", schreibt er weiter in derselben Chronik. Im April 1490 — der Ostersonntag fiel in diesem Jahr auf den 11. April — begab sich Dürer auf die Wanderschaft.

Aus der Zeit vor der Wanderschaft sind einige bezeichnete und datierte Arbeiten seiner Hand erhalten. Zunächst Zeichnungen. Die frühste datierte ist das 1484 mit dem Silberstift gezeichnete Selbstbildnis in der Albertina, in dreiviertel Profil gestellt und sorgfältig abschattiert, eine saubere, anmutige Arbeit, die, wie die später von Dürers Hand beigesetzte Schrift besagt, nach dem Spiegel gemacht wurde. Sie dient als Zeugnis der Frühreife des Knaben.

Als nächste datierte Arbeit folgt die Madonna mit zwei musizierenden Engeln im Berliner Kupferstich-Kabinett, eine Federzeichnung, welche die Signatur und das Datum 1485 trägt. Dürer hat möglicherweise einen Kupferstich — man hat an den Meister E. S. gedacht — als Vorbild benutzt.[1]) Dafür spricht die Art der Modellierung. Es ist ein System von scharf ausgebildeten Konturlinien, in das Kreuzschraffierungen eingetragen sind. Die Pflanzen im Vordergrunde sind zeichnerisch angelegt. Die Arbeit zeigt ein intensives Sichversenken in den Stoff und ist wie das Selbstbildnis des vorhergehenden Jahres mit peinlicher Gewissenhaftigkeit ausgeführt.

Flüchtig mit Kreide hingeworfen ist die ebenfalls vor dem Eintritt in die Werkstatt Wolgemuts entstandene „Dame mit dem Falken" im British Museum, die durch ihre zweifellos alte Inschrift beglaubigt ist: „Das ist och alt hat mir Albrecht Dürer gemacht E er zum maler kam in des wolgemuts hus" usw. Diese Zeichnung ist wohl auch nach einer Vorlage gefertigt, vielleicht eher nach einer plastischen als

[1]) Die Maria auf dem Thron und das Kind zeigen auch eine gewisse Verwandtschaft mit dem Münchener Schrotblatt der Madonna zwischen Katharina und Barbara. Schmidt Nr. 93.

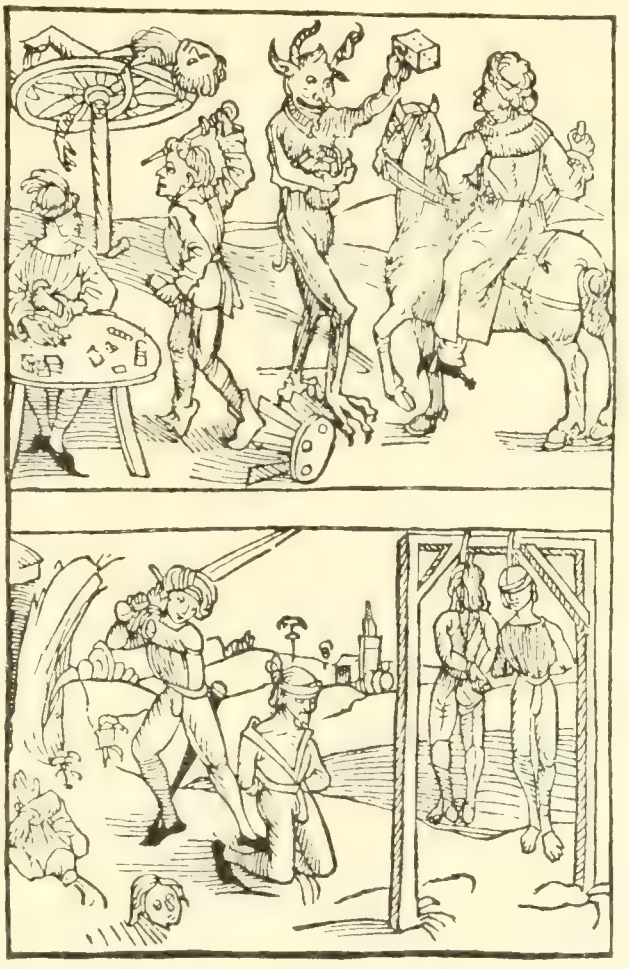
nach einer graphischen. Eine bestimmte graphische Technik ahmt sie jedenfalls nicht nach. Man kann aus der unbeholfenen Knabenarbeit nicht viel herauslesen, aber Schongauerschen Geist, wie die Lippmannsche Notiz im Dürer-Werk vermuten läßt, scheint sie mir nicht zu atmen. Die etwas grämlichen Züge reproduzieren vielmehr den Frauentypus der älteren Nürnberger Schule, ebenso wie auch der Madonnenkopf auf der Berliner Zeichnung von 1485.

Erst aus dem Jahre 1489 gibt es danach zwei Federzeichnungen: die Bremer Kavalkade und die drei Landsknechte in Berlin; wieder Arbeiten, die einen Selbstzweck hatten, nicht skizzenhafte Entwürfe, was aus der sauberen Durchführung und der gleichzeitigen Monogrammierung und Datierung hervorgeht. Sie zeigen bereits gewisse Eigenheiten, die sich als charakteristisch für die Jugendarbeiten Dürers hinstellen lassen. Vor allem legt er Wert auf eine sorgfältige Modellierung. Er arbeitet mit verschiedenen Helligkeits- und Dunkelheitsgraden und tönt das Bild vermittels verschieden starker Schraffierungslagen ab. Die Bremer Kavalkade hat schon eine gewisse Qualität. Es ist nicht nur das rein Gegenständliche, das ihn zu der Darstellung veranlaßt hat. Das Wie in der Möglicheit künstlerischer Veranschaulichung wird für seine Phantasie Problem. Und schon die Art des Darstellungsproblems zeugt für ein starkes künstlerisches Bewußtsein. Schwierige Verkürzungen scheinen geradezu gesucht bei der Anlage der den Hohlweg betretenden Reitergruppe. Eine Gewandheit in der zeichnerischen Markierung aller Funktionswerte macht sich bemerkbar, wenn auch das wenigste wirklich ganz gelungen ist. Wie der auf die Paßhöhe gelangte Reiter seinen Arm in die Höhe schleudert, das hat etwas Schmetterndes. Die Landschaft läßt nicht ohne weiteres auf unmittelbare Naturnachahmung schließen. Schematische, konventionelle Formen finden sich zwar nicht, nur der Vordergrund ist hier wie auf der Berliner Zeichnung in ziemlich schematischer Weise als welliges, übereinandergeschichtetes Hügelland gebildet. Die Art des Aufbaus der Szenerie, die Formen der Felskegel gemahnen an Hintergründe, wie sie auf Wolgemutschen Bildern zu finden sind, besonders an die Landschaft der Anbetung des Kindes auf einem der Flügel des Hallerschen Altars in der Heilig-Kreuz-Kapelle zu Nürnberg. Vielleicht benutzte Dürer dergleichen als Vorbild. Er besaß jedenfalls schon die Leichtigkeit, solch eine flüchtige Szenerie sozusagen aus dem Handgelenk zu schütteln.

Außer dem Bildnis des Vaters, von dem gleich zu sprechen sein wird, ist aus Dürers Lehrzeit bis jetzt nichts weiter bekannt. An den großen Holzschnittwerken, die der Wolgemutschen Werkstatt für den Kobergerschen Verlag in Auftrag gegeben wurden, dem Schatzbehalter und der Schedelschen Weltchronik, ist Dürer nicht beteiligt. Sie waren in Arbeit, als er sich auf der Wanderschaft befand. Sollte er aber nicht sonst vielleicht irgendwelche Holzschnittillustrationen geliefert haben?

Bei der Prüfung der im 15. Jahrhundert in Nürnberg gedruckten illustrierten Bücher sind mir zwei Holzschnitte begegnet, die für die Jugendzeit Dürers in Frage kommen. Der eine bildet das Titelblatt einer kleinen Schrift über das Würfelspiel: *Wie der würffel auff ist kumen* (Abb. 11). Das Schriftchen befindet sich in der Kgl. Bibliothek zu Berlin und ist, soweit ich sehe, unbeschrieben. Gedruckt ist es laut Schlußschrift von Marx Ayrer im Jahre 1489. Marx Ayrer war ein Wanderdrucker, der an den verschiedensten Orten sein Gewerbe betrieb. Er druckte besonders kleine volkstümliche Schriften, die gewöhnlich eine oder mehrere Illustrationen enthalten; meist ziemlich rohe Machwerke. Anders der Holzschnitt des Würfelbuches. Er besteht aus zwei Teilen, die aber

auf demselben Holzstock gezeichnet sind. Dargestellt ist die Einführung des Würfelspiels durch den Teufel und deren Folgen. An künstlerischer Qualität übertrifft der Holzschnitt alles, was gleichzeitig in Nürnberg auf dem Gebiete geleistet worden ist. Er zeigt Dramatik des Vortrags und zeichnerische Eigenschaften, wie sie in Nürnberg nicht gang und gäbe waren. Der Illustrator hat sich seine Aufgabe nicht leicht gemacht. Er wählt komplizierte Stellungen, schwierige Verkürzungen und kommt damit zurecht. Mir scheint der Holzschnitt von 1489 ganz gut das Niveau zu repräsentieren, auf dem wir uns nach der Bremer und Berliner Zeichnung Dürer um diese Zeit stehend zu denken haben. Einige Vergleichspunkte seien noch angeführt. Der gut verkürzte Reiter mit seinem in die Hüfte gestemmten rechten Arm erinnert an die Berittenen der Kavalkade. Der Teufel nimmt in Dürers Phantasie als mehr komisches, krallenfüßiges und gehörntes Ungeheuer noch lange dieselbe Gestalt an wie hier und spielt eine ähnliche Rolle, so auf der bei Ephrussi abgebildeten merkwürdigen Zeichnung in Rennes und anderen. Die Figuren mit ihren langen Gliedmaßen sind gleich proportioniert wie die drei Landsknechte auf der Berliner Zeichnung. Die Auffassung der Landschaft, die auch hier flott und mit sicherem Gefühl für die Wirkung heruntergezeichnet ist, entspricht dem Bremer Blatte. Die dort auf der rechten Seite stehende Felspartie mit dem seltsamen, oben auswärts gebogenen Felskegel findet sich ähnlich auf dem Holzschnitt an der linken Seite des unteren Teiles wieder.



11. Würfelbuch. 1489.

Die zweite Illustration, die Hölle am jüngsten Tage darstellend, ist enthalten in dem Buch: *„Eine allerheilsamste Warnung vor der falschen Lieb dieser Welt"* (Abb. 12). Gehören die beiden anderen Illustrationen dieser Schrift (Abb. 6 und 7) schon zu dem Besten, was zu der Zeit in Nürnberg im Holzschnitt geleistet wurde, so werden sie von der kleinen Höllenszene noch übertroffen, die, wenn auch vom Formschneider ungeschickt verschnitten, sowohl durch die Anlage der Komposition wie durch die Wucht der Darstellung ein individuelles Gepräge trägt. Wie die höllischen Spukgestalten mit Keule, Knochen und Morgenstern auf die Verdammten einhauen, wie das als Drache wiedergegebene Höllentier einen Mönch verschlingt, einen anderen

Mann mit seinem Schweif umschlungen hat und in der Luft herumwirbelt, dann die Verzweiflung der Verdammten, das Aufsprühen von Feuerblitzen aus den Bergen im Hintergrunde, das alles ist mit solcher Energie und einem künstlerischen Verständnis zur Erscheinung gebracht, daß man wohl berechtigt ist, in dem Zeichner einen genialen jungen Menschen zu vermuten. Gleich mein erster Gedanke war: der junge Dürer.

12. Allerheilsamste Warnung

Bestärkt wurde meine Vermutung durch einen Vergleich mit der Höllenszene des jüngsten Gerichtes auf der Zeichnung des Brit. Mus. (L. 224 Abb. 13)[1]. Das Höllenbild stellt sich in der Phantasie des Künstlers hier wie dort in gleicher Weise dar. Ganz ähnlich hantieren die Spukgestalten, ähnlich ist die Verzweiflung der Verdammten veranschaulicht. Nur ist das alles auf der Londoner Zeichnung der späteren Entstehung entsprechend mit größerer zeichnerischer Meisterschaft hingestellt; das Kleine, das Zierliche der Frühzeit ist überwunden. Ich verhehle mir gewiß nicht, daß solche Höllenbilder in damaliger Zeit mehr oder weniger ähnlich aufgefaßt wurden; aber in den beiden Darstellungen scheint mir doch dieselbe individuelle Phantasie sich auszusprechen. Daß solche Phantasiebilder, wenn sie einmal in der Jugend eine feste Form angenommen haben, lange haften bleiben, zeigt die Seelengeschichte vieler großer Künstler, auch Goethes. Dürer hat sich später an Gestalten, die in der Jugendzeit seine Phantasie erfüllten, gern erinnert. Wir haben ja auch Beispiele dafür, wie manches, was er in früher Zeit gezeichnet hatte, in späteren Jahren und bei anderer Gelegenheit von ihm wieder verwandt wurde.

Wie hier das über eine Menschenmenge heranbrausende Verderben zum Aus-

[1]) Vgl. auch die Höllendarstellung auf der (sicherlich falsch datierten) Zeichnung L. 248.

druck gebracht ist, das ist spezifisch Dürerisch. Hat er, wie ich vermute, die Höllendarstellung um das Jahr 1489 gezeichnet, bei aller Befangenheit der Ausdrucksweise wäre sie nicht unwürdig, als eine Vorahnung des apokalyptischen Ideenkreises zu gelten. Man halte neben sie etwa die sich einer gewissen Berühmtheit erfreuende Auferstehung der Toten in der Schedelschen Chronik und entscheide zwischen beiden nach der Qualität. Die Wage dürfte sich zugunsten unseres kleinen Holzschnittes

13. Dürer. Weltgericht. Ausschnitt. British Museum.

neigen. Man bemerke bei diesem auch die geschickte Verwendung von Hell und Dunkel, ein Operieren mit Tonwerten, wie es im damaligen Holzschnittstil durchaus nicht allgemein üblich war. Dürers Jugendwerke zeugen alle für ein schon früh bei ihm anhebendes Gefühl für Herausarbeitung und Modellierung der Form.

Stärker als irgend etwas deutet auf sein frühes Formverständnis das einzige Gemälde, das aus der Zeit vor der Wanderschaft auf uns gekommen ist, das 1490 datierte Bildnis des Vaters in den Uffizien. Es läßt schon die ganze spätere Kunst Dürers in ihren Keimen erkennen. Ein sprechender Ausdruck, feine Beobachtung des Details, soweit es zur Formbestimmung notwendig ist, scharfäugige Fixierung eines

frappanten Charakterbildes. In der Nürnberger Schule war, wie wir bei den Kirchenbildern bemerkten, vor Dürer schon Verständnis für eine scharf charakterisierende Bildniskunst gewesen. Selbständige Porträts haben sich sehr wenige erhalten. Keins unter ihnen weist eine solche Formbehandlung auf wie das frühe Dürersche. Sie haben etwas Kleinliches, Zerrissenes in der Anlage, etwas Hartes in den Zügen und etwas Übercharakteristisches, so daß sie öfter in Karrikaturen ausarten. Das Dürersche Bildnis ist gewiß auch in einer mit dem Pinsel mehr distinguierend-zeichnenden als weich verschmelzenden Manier durchgeführt, läßt aber deutlich das Streben, für die Entfernung ein Gesamtbild zu formen, erkennen. In seiner Anlage entspricht es den Nürnberger Porträt-Gepflogenheiten: Brustbild in dreiviertel Profil mit den Händen vor der Brust, die etwas halten. Dürers Vater hält einen Rosenkranz, wie auch der im Jahre 1496 gemalte Perckmeister von Wolgemut im Germanischen Museum. Sonst halten die Figuren auch eine Blume, einen Ring oder ein Buch. Diese Art der allgemeinen Anlage geht auf niederländische Vorbilder zurück, durch die ja, wie wir sahen, überhaupt seit den sechziger Jahren auf die Nürnbergische Kunst ein tiefgehender Einfluß ausgeübt wurde.[1])

Als Dürer im Jahre 1490 auf die Wanderschaft zog, war er also schon als ein tüchtiger Maler und wahrscheinlich auch als Holzschnittzeichner ausgebildet, der wohl wußte, worauf es bei der Kunst ankam. Die Grundlage seiner Schulung hat er der Wolgemutschen Werkstatt zu verdanken. Das zeigt sein in Nürnbergischem Sinne gemaltes Bildnis des Vaters, dem allerdings der Stempel eines das Nürnbergische Niveau überragenden Genies aufgeprägt ist, das zeigen auch die frühen Zeichnungen, besonders die Bremer Kavalkade.

Daß Dürer während seiner Lehrzeit zu der Schongauerschen Kunst in nähere Berührung getreten sei, dafür läßt sich kein Anhaltspunkt finden. Dagegen müßte man eine vielleicht nur flüchtige Einwirkung der Kunst des Meisters des Hausbuchs, auf die von Robert Vischer und Thode hingewiesen wurde, wenn sie überhaupt stattgefunden hat, in diese frühe Zeit setzen. Die außergewöhnlichen Stiche des rätselhaften Meisters mögen schon damals in Dürers Hände gekommen sein, und er mag aus dessen geistvollen Blättern für manches eine Anregung erhalten haben. Einige Typen wie die Ausdrucksweise der Bremer Kavalkade lassen an die Art jenes Stechers denken.

Wohin ist Dürer gewandert? —

Über die erste Periode seiner Wanderschaft bis zum Jahr 1492 wissen wir gar nichts. Alle Vermutungen darüber sind nichts als Vermutungen geblieben. Das einzige literarische Zeugnis für diese Epoche in Dürers Leben gibt der gewiß glaubwürdige Christoph Scheurl in seiner gleichsam unter Dürers Augen im Jahre 1515 gedruckten Lobrede auf Anton Kreß mit der deutlichen Angabe: — — — tandem peragrata Germania cum anno nonagesimo secundo Colmariam venisset, a Caspare et Paulo auri-

[1]) Nicht Dürer zuzuschreiben vermag ich die von Max J. Friedländer Repertor. f. K. XIX 1896 S. 15 publizierte Zeichnung der Albertina, die nach F. den Vater des Künstlers darstellen soll. Schon die Technik ist eine von den Dürerschen Jugendzeichnungen verschiedene. Diese Art der dicken glatten weißen Grundierung findet sich bei ihm nicht, ebensowenig die mit dem Silberstift fein schummernde Schraffierung. Der zeichnerische Strich ist ziemlich leblos, die Faltengebung, besonders am rechten Ärmel, schematisch.

fabris et Ludovico pictore, item etiam Basileae a Georgio aurifabro, Martini fratribus, susceptus sit benigne atque humane tractatus. In dem ersten Abschnitt seiner Wanderschaft wird er also wohl durch Deutschland von Ort zu Ort gezogen sein, ohne sich irgendwo länger aufzuhalten. 1492 kam er nach Colmar zu den drei Brüdern Martin Schongauers, der kurz vorher gestorben war, und ging dann nach Basel zu dem Goldschmied Georg Schongauer, dem vierten Bruder. Daß Dürer in Basel gewesen ist, dafür besitzen wir außer der Notiz bei Scheurl noch ein künstlerisches und urkundliches Zeugnis: den im Baseler Museum bewahrten Holzstock des hl. Hieronymus, der von Dürer auf der Rückseite ausführlich bezeichnet ist und von Nicolaus Keßler in seiner 1492 erschienenen Ausgabe der Opera Hieronymi als Titelbild abgedruckt wurde. 1492 ist er also zweifellos in Basel gewesen.

Den nächsten Anhaltspunkt für seine Reiseroute gibt eine Stelle des Imhofschen Inventars, aus der hervorzugehen scheint, daß er 1494 in Straßburg war. Sie lautet: „Ein alter man In ein tefelein Ist zu Straspurg sein meister gewest — auf pergamen fl. 4". „Ein weibspild auch in ein tefelein olifarb so darzu gehoert gemalt zu straspurg 1494 fl. 3." Wenn man gegen diese Stelle des Imhofschen Inventars nicht wie Thausing Bedenken hegt, wozu kein zwingender Grund vorliegt, so muß man annehmen, daß Dürer sich auch in Straßburg eine Weile aufgehalten hat, denn er hatte ja, wie es heißt, dort einen „Meister". Nach Pfingsten war er schon wieder zurück in Nürnberg. Er müßte also wohl spätestens am Anfang des Jahres 1494 nach Straßburg gekommen sein.

Thausings Vermutung, daß Dürer während der ersten Wanderschaft Italien besucht habe, dürfte heute kaum noch Anhänger finden.

Es sollen nun die künstlerischen Zeugnisse geprüft werden, die aus der Zeit seiner Wanderschaft erhalten sind. Zunächst das bedeutendste, sein Selbstbildnis von 1493, früher in der Sammlung Felix, das ich allerdings nur nach der Reproduktion kenne. Es ist ein Brustbild in dreiviertel Profil mit Händen, wie das Porträt des Vaters, nur daß bei diesem der Blick der Augen der Wendung des Kopfes folgt, während bei dem Selbstbildnis, das nach dem Spiegel gemacht werden mußte, die Augen aus dem Bilde herausschauen; die Hände halten einen Eryngiumzweig (Mannertreu), woraus man eine Bestimmung etwa als Brautbild ableiten zu können meinte. Auf Stellung und Arrangement ist sehr viel Sorgfalt verwendet. Alles sieht zurechtgelegt aus und ist mit peinlicher Gewissenhaftigkeit wiedergegeben. Der Ausdruck des Kopfes ist ernst und sinnig. Das Ganze wirkt nach der Reproduktion sehr eindrucksvoll und zeugt von künstlerischem Ernst. Aus diesem Bilde, wie das geschehen ist, zu schließen, daß Dürer in der ersten Periode seiner Wanderschaft die Niederlande besucht haben müsse, geht nicht an. Es reiht sich unmittelbar an das Porträt des Vaters an, wirkt nicht niederländischer als dieses. Das, was daran niederländisch ist, ist nur auf die Schulung in Nürnberg zurückzuführen, wo die Porträtkunst ganz auf der niederländischen beruhte. Das jetzt auf Leinwand übertragene Bild war ursprünglich auf Pergament gemalt, jedenfalls, damit es auf der Wanderschaft leicht transportiert werden konnte.

Aus dem gleichen Jahre besitzen wir noch ein kleines Pergamentblättchen, mit Wasserfarben gemalt, in der Albertina, das in einer Fensternische den Jesusknaben, der mit beiden Händchen die Weltkugel hält, darstellt. Auch dies keine flüchtige

Studienarbeit, sondern mit liebevollster Versenkung in jedes Detail mit der Feder gezeichnet und mit dem Pinsel durchmodelliert. Es gewinnt seine Wichtigkeit als einer der frühsten datierbaren Idealköpfe, die wir von Dürers Hand besitzen. Ein Anklang an Schongauersche Jesusknabenköpfe macht sich jetzt bemerkbar.

Nachdem diese beiden auf Pergament gemalten Arbeiten aus der Zeit der Wanderschaft erhalten sind, haben wir keinen Grund zu bezweifeln, daß die beiden nach dem Imhofschen Inventar von Dürer 1494 in Straßburg auf Pergament gemalten Bildnisse existiert haben. Die vorhin zitierte Inventar-Notiz ist doch zu genau detailliert und Tatsachen entsprechend, als daß man sie ohne triftige Gründe beseitigen könnte.

Von datierten beglaubigten Arbeiten der Wanderschaft ist außer den besprochenen farbigen nur noch ein Holzschnitt bekannt: der Baseler Hieronymus, der, wie schon erwähnt, Keßlers Ausgabe von 1492 vorgedruckt ist. Aus der schlecht geschnittenen Illustration läßt sich natürlich nur wenig auf die ursprüngliche Vorzeichnung schließen. Aber so viel kann man sehen, daß es eine sauber durchmodellierte, nach Licht und Schatten abgestufte Vorlage war. Und sucht man sich genauer über die Art der Zeichentechnik Rechenschaft zu geben, so findet man, daß es die des Schongauerschen Kupferstichs ist, aber in der Anwendung für den Holzschnitt, wie es bei den Nürnberger Illustrationen Wolgemutscher Richtung üblich war.[1])

Auf die Tatsache, daß dieser Holzschnitt für einen Baseler Druck geliefert wurde, ist das bekannte Hypothesengebäude Daniel Burckhardts begründet worden. Dürer muß danach in Basel eine fieberhafte Tätigkeit entfaltet haben. Außer dem einen Holzschnitt für die Keßlerschen Hieronymus-Werke soll er noch eine Menge von Illustrationen entworfen haben: für die Furtersche Offizin die Holzschnitte des 1493 erchienenen „Ritters von Turn", für die Bergmann von Olpesche den größten Teil der Bilder in dem 1494 gedruckten Narrenschiff von Seb. Brant und kleinere Holzschnitte in verschiedenen anderen Büchern, endlich eine stattliche Anzahl von Zeichnungen zu den Komödien des Terenz auf Holzstöcken, die im Baseler Museum bewahrt werden und jedenfalls auch für eine Buchausgabe bestimmt waren, aber niemals oder wenigstens nur zum geringsten Teil geschnitten wurden. All diese über hundert Werke sollten nach dem Verfasser den Charakter der Dürerschen Kunst tragen. Und noch ein äußeres Moment sollte seinen Zuschreibungen zugute kommen. Eine seiner Hauptthesen lautete: Im Jahre 1494 verließ Dürer Basel; nach diesem Zeitpunkt kommen Werke von dem Meister jener Illustrationen, eben Dürer, in Baseler Drucken nicht mehr vor. Diese These versuchte ich auf Grund von Studien über die Baseler Buchillustration[2]) schon früher zurückzuweisen, indem sich herausstellte, daß bis 1499 in jedem Jahre neue Illustrationen desselben Meisters in Baseler Drucken auftreten, daß deshalb schon Dürer nicht der Zeichner sein könne; abgesehen davon, daß mit seinem Jugendstil alle jene Arbeiten auch nicht übereinstimmten. Seitdem sind wichtige Zeichnungen publiziert worden, die auf die Jugendepoche Dürers ein neues Licht warfen.

Ehe ich mich ihnen zuwende, möchte ich folgende Erwägungen vorausschicken:

[1]) Der Zusammenhang mit Nürnberg wird auch betont von Kristeller, Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten. Berlin 1905, S. 200.

[2]) Der Meister der Bergmannschen Offizin und A. Dürers Beziehungen zur Baseler Buchillustration. Straßburg 1896.

Im Jahre 1492 kam Dürer nach Colmar zu den Brüdern Martin Schongauers, von denen er, wie es heißt, freundlich aufgenommen wurde. Was wird er dort getrieben haben? Darauf gibt es eigentlich nur eine Antwort. Natürlich wird er dort in der Schule des berühmtesten Kupferstechers, der selbst allerdings verstorben war, dessen Atelier aber von dem Bruder Ludwig in der alten Tradition weitergeführt wurde, das Kupferstechen erlernt oder sich wenigstens darin vervollkommnet haben. Wolgemut, der selbst nicht gestochen zu haben scheint, wird ihm das kaum haben beibringen können. Auf die Spuren der Schongauerschen Schulung in Dürers Werken werde ich gleich zu sprechen kommen. Hier sei nur noch einmal hervorgehoben, daß der Colmarer Aufenthalt infolgedessen nicht zu kurz bemessen werden darf. Er mag sich bis gegen Ende 1492 (spätestes Datum für den Hieronymus) ausgedehnt haben. Anfang 1494 müßte er, will man dem Imhofschen Inventar glauben, nach Straßburg gegangen sein, wie sich vorhin gezeigt hat. Es käme danach für den Baseler Aufenthalt höchstens die Zeit von Ende 1492 bis Ende 1493 in Betracht. Burckhardt, der Dürer in Basel eine Menge von Werken fabrizieren läßt, sucht deshalb seinen dortigen Aufenthalt möglichst zu verlängern. Er läßt ihn im Sommer 1492 nach Basel kommen. Den Straßburger Aufenthalt streicht er, indem er eine nicht zu rechtfertigende Umstellung mit den Notizen des Imhofschen Inventars vornimmt.[1]) Aber da er einen Schongauerschen Einfluß auf Dürers Jugendstil nicht leugnen kann, im Gegenteil die Annahme eines solchen für seinen stark Schongauerisch anmutenden Terenz-Illustrator notwendig braucht, so wird der Goldschmied Georg Schongauer heraufbeschworen, bei dem Dürer das Kupferstechen in Basel erlernt habe. Man vergegenwärtige sich einmal Dürers angebliche Tätigkeit in Basel. Mit „Einläßlichkeit“ und einer auf gründlichen Studien beruhenden künstlerischen Ehrlichkeit malt er auf Pergament fein ausgeführte Bilder wie das Selbstporträt und das Jesuskind, daneben soll er mit geschickter und routinierter Hand Massen von Illustrationen für den Holzschnitt im Auftrage der verschiedensten Offizinen zeichnen und endlich daneben noch das Kupferstechen erlernen. Entspricht das allein schon dem Bilde, das wir uns von Dürers Jugendtätigkeit zu machen berechtigt sind? Ich habe den Eindruck, daß es sich um ein langsames Vorschreiten bei ihm handelte. Eine so extensive Produktion mit vorwiegender Routine wie die des Baseler Illustrators hätte in seinem Entwicklungsgang keinen Platz. Seine Jugendarbeiten haben eher etwas Bedächtiges.

Über die Stildifferenzen zwischen dem von mir „Meister der Bergmannschen Offizin“ genannten Baseler und Dürer habe ich mich schon früher ausgesprochen[2]) und zu zeigen gesucht, daß jener sich für seine Zeichenweise vornehmlich den zeichnerischen Strich auf Schongauers früheren Kupferstichen zum Muster genommen hat. Und diese Zeichenmanier steht, wie schon hervorgehoben wurde, dem Jugendstil Dürers nicht sehr viel näher als etwa den Nürnberger Illustrationen der Oratio Cassandrae, des Pfarrers von Kalenberg und des Folzschen Judenwuchers. Die Zeichnungen der Wanderschaft erweisen Dürer auch unter Schongauerschem Einfluß stehend, und somit sind naturgemäß gewisse Berührungspunkte mit den Baseler Illustrationen vorhanden. Aber bei ihnen, die zum großen Teil sorgfältig durchgeführte Entwürfe enthalten,

[1]) Jahrbch. der kgl. preuß. Kunstslgn. XIV, S. 162.
[2]) A. a. O. S. 60 f.

ist mit Modellierungswerten durch ein fein ausgebildetes und je nach den Licht- und Schattengraden abgestuftes Schraffierungssystem in ganz anderer Weise gerechnet als bei den Baseler Arbeiten. Und das ist nur die Fortsetzung dessen, was sich schon vor der Wanderschaft, wie wir an der Bremer Kavalkade sahen, in Nürnberg anbahnte. Zieht man die ganze Summe der Jugendarbeiten in Betracht und hält sie den Baseler Illustrationen entgegen, so lassen sie auf eine mehr in die Tiefe als in die Breite gehende Geistesrichtung bei Dürer schließen.

In die Zeit der Wanderschaft gehört außer dem gemalten Selbstbildnis jedenfalls auch das gezeichnete der Erlanger Sammlung. Der Kopf mit der rechten Hand am Auge ist das Darstellungsproblem für die Studie, die mit genialer Sicherheit angelegt ist. Die andere Seite der Zeichnung enthält eine Madonna auf der Rasenbank mit Josef. Ich glaube, daß Dürer hier ein Original der Schongauerschen Schule vorgelegen hat. Der Typus der Maria erinnert stark an den Schongauerschen (z. B. auf B. 4, oder B. 29), ebenso der Josefs (wozu B. 4 zu vergleichen). Auch das Schema der Gewandmodellierung ist Schongauer entlehnt. Ferner hat sich Dürer bemüht, Schongauers feingliedrige Hände nachzubilden, die auch ungeschickt genug ausgefallen sind, was bei eigenen Entwürfen nie in dem Maße der Fall ist. Meiner Ansicht nach sind beide Seiten der Zeichnung nicht vor 1492 entstanden. Wenn von Seidlitz, der sie entdeckt hat, geltend macht, daß das Selbstbildnis seinem Aussehen nach den Künstler nicht älter als 18 Jahre darstellen könne, und er sie infolgedessen vor 1489 ansetzt, so dürfte man dagegen wohl anführen, daß es sehr schwer ist, aus einer so flüchtigen Skizze zu ersehen, ob jemand in dem Übergangsalter von 18, 19, 20 oder 21 Jahren dargestellt ist. Andere ließen sich auch dadurch nicht abhalten, die Zeichnung später zu datieren. Der geistvolle, schon mehr ausgereifte Strich auf dem Selbstbildnis stimmt wenig zu den Zeichnungen von 1484—1489, entspricht aber einigen anderen Blättern, die ebenfalls in den Anfang der neunziger Jahre zu setzen sind. Endlich besteht eine in die Augen springende Verwandtschaft zwischen der Madonna und einem der frühesten Kupferstiche Dürers, der Madonna mit der Heuschrecke. Ich möchte hier noch auf einen Punkt hinweisen, auf die Verschiedenartigkeit der Strichführung auf jeder der beiden Seiten des Erlanger Blattes, die frisch und sicher ist bei dem frei erfundenen Selbstbildnis, kleinlicher und ängstlicher, wo er, wie ich glaube, ein Schongauersches Original zugrunde gelegt hat.

Im Zusammenhang mit der Erlanger Zeichnung steht die vom Berliner Kupferstich-Kabinett vor einigen Jahren aus der Sammlung Rodrigues erworbene, auch eine Madonna auf der Rasenbank, hinter der Bank der seinen Kopf auf die rechte Hand stützende schlafende Josef.[1]) Auch hier ist Dürer abhängig von der Schongauerschen Formanschauung; aber er bewegt sich selbständiger und freier als bei der Erlanger Madonna. Der Kopf Josefs ist gar nicht von Schongauer inspiriert. Das ernste, auch im Schlaf ausdrucksvolle Gesicht hat einen ganz anderen Gehalt als der Erlanger Josef. Vielleicht wurde von Dürer dafür eine Modellstudie benutzt, wofür auch die charakteristisch durchmodellierte Hand sprechen würde. Wie ihn das Problem einer Zusammenstellung von Kopf und Hand damals beschäftigte, zeigte ja das Erlanger Selbstbildnis. In die flott und leicht skizzierte Landschaft sind zum Teil Elemente,

[1]) Abgebildet in der Publ. der Berliner Handzeichnungen, Berlin, Grote, Heft 2. Vgl. Gazette des Beaux-Arts 1899, S. 220ff.

Durer-Society.

14. Dürer. Enthauptungsszene. British Museum.

die auf eigene Beobachtung schließen lassen, aufgenommen, und damit wird ein im großen und ganzen der Natur nahekommender Eindruck erzielt. Es gibt reizende Motive, wie die kleine Landungsstelle mit dem Kran im Hintergrunde rechts. Anderes wie die Felskulisse links mit dem verkrüppelten Baum wirkt schematisch. Bemerkenswert ist die, um eine Raumtiefe zu schaffen, verkürzt in das Bild hineingeführte Baumreihe. Der Vordergrund wird wie gewöhnlich unmittelbar hinter der Bank durch eine Terrainwelle abgeschlossen. Das ist das übliche System, wie Dürer bei den frühesten Landschaften verfährt. Er weiß geschickt Traditionelles und Geschautes zu kombinieren. Eine Ansicht aus einem Guß kommt dabei natürlich nicht zustande.

Die einzige von den in die Wanderschaft zu setzenden Zeichnungen, die ein Datum trägt, ist die Studie einer nackten Frau in der Sammlung Bonnat, 1493 bezeichnet (L. 345), zwar nicht monogrammiert, aber allgemein als Dürer anerkannt. In der Strichführung zeigt sie denselben Duktus wie das Erlanger Selbstbildnis. Zweifellos eine Studie nach dem Leben, wie sich aus den Pantoffeln und dem um den Kopf geschlungenen Tuch ergibt. Von dem Augenschein ausgehend, hat Dürer die Frau ganz en face mit stelzig nebeneinander aufgepflanzten Beinen ohne weiteres naiv abgezeichnet.

In der Zeit der Wanderschaft oder gleich nachher sind ferner, wie ich glaube, folgende stilistisch zusammenhängende Zeichnungen entstanden: 1. Die schreitende Frau, die ihren Mantel aufhebt, Slg. Bonnat, L. 346, gewiß auch eine rasche Aufzeichnung nach dem Leben; 2. das, wie heute ziemlich allgemein angenommen wird, falsch 1496 bezeichnete reitende Paar in Berlin, L. 3; 3. das schreitende Paar in der Hamburger Kunsthalle;[1]) 4. Die Madonna mit Engeln unter einem Zelt, im Louvre, L. 300, eine der bedeutendsten und durchgeführtesten der hier zusammengestellten Zeichnungen; 5. Ritter zu Pferd, London, Brit. Mus., L. 209; 6. Enthauptung eines nackten Jünglings, Brit. Mus. (Abb. 14).[2])

Bei allen diesen Arbeiten macht sich der Schongauersche Einfluß mehr oder weniger stark bemerkbar; sie tragen dabei ein durchaus Dürersches Gepräge. Eine Brücke zwischen ihnen und den Baseler Illustrationen wird lediglich durch die Schongauersche Kunst hergestellt. Gewiß wird Dürer in Basel aber auch nicht vor der kecken, routinierten Ausdrucksweise des Meisters der Bergmannschen Offizin, der ja einer der besten deutschen Illustratoren seiner Zeit war, die Augen gänzlich verschlossen haben.

Wenn von Peartree darauf hingewiesen worden ist, daß Eigentümlichkeiten an den Kostümen des Hamburger schreitenden Paares sich gerade auch auf Werken dieses Meisters finden, so läßt sich gegen die Tatsache, daß Dürer Baseler Kostüme angewendet hat, und diese Zeichnung etwa in Basel entstanden sei, ja gar nichts einwenden. Eine weitergehende stilistische Verwandtschaft zwischen ihr und den Baseler Holzschnittwerken als eine bei beiden evident sich ergebende Abhängigkeit von Schongauer vermag ich nicht anzuerkennen. Einen zeichnerisch so geistvoll behandelten Kopf, wie den des jungen Mannes der Hamburger Zeichnung, der gewiß mit Benutzung von Dürers eigenen Zügen gegeben ist, dürfte man in den Baseler Werken vergebens suchen. Und

[1]) Publiziert von Peartree im Jahrb. d. königl. preuß. Kunsts., 1904.

[2]) Durer-Society V, 4. Die von der Durer-Society, III, 3, 4 publizierten Madonnenstudien bei Mr. G. Mayer, die mit der Erlanger Zeichnung zusammengehen sollen, kann ich nicht für Dürer halten. Sie sind auch schon von dem Herausgeber nur mit Vorbehalt abgebildet.

dieselbe schwungvolle, echt Dürersche Strichführung zeigt bei aller Unbeholfenheit die hier abgebildete Londoner Enthauptung.

Gewiß machen gerade die Hamburger Zeichnung, ebenso wie das reitende Paar, die schreitende Frau bei Bonnat und die Madonnen in Erlangen, in Berlin und im Louvre deutlich, wie viel Dürer von Gepflogenheiten Schongauerscher Zeichenweise angenommen hat, und namentlich wenn man dem das frühe Dokument der Bremer Zeichnung entgegenstellt. Es zeigt sich, wie er auch zunächst eine Konturzeichnung anlegt und für die Binnenzeichnung die bei Schongauer so beliebten langen Striche, die in Häkchen oder Punkte auslaufen, verwendet. Dann werden mit dunklen Kreuzschraffierungen oder locker aneinander gereihten Häkchen die Flächen durchmodelliert. Und man vergleiche die Gewandbehandlung auf einer dieser Zeichnungen, etwa der schreitenden Frau bei Bonnat, mit der des Basler Hieronymus-Holzschnitts von 1492, man wird finden, die zeichnerische Behandlung ist im großen und ganzen dieselbe. Eins spricht für das andere.

Schongauersche Nachwirkungen machen sich noch längere Zeit an Dürers Werken bemerkbar. Wir wissen auch von Zeichnungen Schongauers, die er besessen hat, und von denen eine, die er selbst handschriftlich bezeichnet haben soll, in das British Museum gelangt ist.[1]) Deutlich zeigen seinen Einfluß die frühen Kupferstiche. Unter ihnen ist es besonders die Madonna mit der Heuschrecke (B. 44), die ihrer Strichführung nach den Zeichnungen der Wanderschaft am nächsten steht und ganz von Schongauer inspiriert erscheint.[2]) Auf ihre enge Verwandtschaft mit den Madonnenzeichnungen in Erlangen und Berlin ist ja schon öfter hingewiesen worden. Man fühlt sich bei der (etwas verworrenen) Technik und Einzelheiten (z. B. dem Kopf Josefs, vgl. Lehrs 31) auch unbestimmt an den Hausbuch-Meister erinnert.

Der Stich ist, wie ich glaube, der früheste, den wir von Dürer besitzen; denn den ihm zugeschriebenen „Gewalttätigen“ (B. 92), der eine primitive Technik aufweist, vermag ich nicht als eine Arbeit seiner Hand anzuerkennen. Wahrscheinlich ist die Madonna noch während oder unmittelbar nach der Wanderschaft geschaffen.

Überblickt man die Werke Dürers, die um die Zeit der Wanderschaft entstanden sein müssen, so tritt einem diese Zeit als eine Periode unsicheren Suchens und Schwankens entgegen. Es sind Äußerungen eines kindlichen, schmiegsamen Temperamentes, das sich in der gotischen Formenwelt einzuleben sucht, weit entfernt von jugendlichem Ungestüm und genialischen Ausartungen. Ruhige Beschaulichkeit kennzeichnet diese Epoche von Dürers Lebensweg. Bedeutend, charakteristisch, lebensvoll ist er da, wo er sich unmittelbar an die Natur hält wie bei den Bildnissen. In dem lebendigen Organismus entdeckte sein feines Künstlerauge einen Mikrokosmus, der eine lebendige, temperamentvolle Wiedergabe erheischte; und die Hand gab sich nicht willenlos an ein starres Formenschema spätgotisch-fränkischer Stilistik hin. Von dieser machte er sich der Wirklichkeit gegenüber bis zu einem gewissen Grade los und schuf sich eine eigene neue Ausdrucksweise, die er zum Teil von der unmittelbaren Anschauung ableitete. In seinen Phantasieschöpfungen lehnte er sich an Schongauersche Formideale an. Sie haben etwas Zierhaftes; und die schwellendere Modulation Schongauerscher

[1]) Vgl. Colvin, Jahrb. d. kgl. preuß. Kunsts., VI S. 69ff.

[2]) Auch der verstorbene feine Dürer-Kenner, S. R. Köhler: A chronological Catalogue of the engravings . . . of A. Durer, New York 1897, S. XVI, schreibt von dieser Madonna: she stands apart as regards the design, in consequence, no doubt of the influence of Schongauer which is apparent in it.

Formensprache trug über die heimische fränkische Art, das Robuste, hastig Gebrochene, Abrupte den Sieg davon.

Wer in der spätgotischen Stilistik aufwuchs, der fühlte sich an ein Formenwesen gebunden, das auf die ganze Art künstlerischer Betätigung eine zwingende Gewalt ausübte. Wie wurde die Malerei davon in Fesseln geschlagen! So lange der Künstler in diesem Formbewußtsein aufgeht und in ihm das A und O seiner Kunstübung sieht, wird er innerhalb der gesteckten Schranken Raum genug für seine Arbeit finden. Tritt aber einmal ein neues, anders geartetes, mit dem alten nicht vereinbares Formideal in den Bereich seiner Phantasie, findet Beachtung und Anklang und regt wohl auch zum Nachschaffen an, so kann es Momente geben, wo es zu einer Konkurrenz zwischen den beiden Stilprinzipien kommt, wo der alte Formenkram wie ein Hemmnis empfunden wird, das den Weg zu neuen lockenden Fernen versperrt. In solchen Fällen unterwirft sich entweder das Neue das Alte gänzlich, oder es bringt nur frische Elemente zu, und es wird dann die Bindung zu einer neuen Einheit versucht.

Auch für Dürer brach ein solcher Konflikt zwischen zwei sich widerstreitenden Formanschauungen an. Daher das Widerspruchsvolle, in sich nicht ganz im Einklang Stehende, das man manchen seiner Werke gegenüber empfindet. Einige muten wohl an, als wollte ihr Schöpfer über sein eigenes so robustes Wesen hinausgreifen und sähe sich gezwungen gegen Widerstände in seinem Inneren anzukämpfen; man meint etwas wie ein Sichaufbäumen gegen unfaßbare Gewalten zu spüren. Die Qual eines solchen Ringens scheint dieser und jener Arbeit aufgeprägt. Dürer blieb keine heitere Seele.

Die neue Formwelt, zu der er schon früh in Beziehung trat, und mit der er sich dann öfter auseinanderzusetzen hatte, war die italienische Kunst.

II.

Der junge Dürer in seinen Beziehungen zum italienischen Quattrocento und zur Antike.

In Italien und in Deutschland ist die Entwicklung des geistigen und künstlerischen Lebens im 15. Jahrhundert eine zu verschiedene gewesen, als daß sich leicht Berührungs- und Anknüpfungspunkte hätten bieten können.

Die Beziehungen zwischen deutscher und italienischer Kunst sind sehr lockere und kommen für die Entwicklung der deutschen Malerei nach der Mitte des Jahrhunderts überhaupt kaum in Frage. Nachdem sich diese von dem trecentistischen Idealismus losgemacht hatte, lenkte sie in andere Bahnen als die italienische und wandte sich, wenn sie Anregungen bedürftig war, der ihren eigenen Tendenzen entgegenkommenden, stammverwandten niederländischen Kunst zu. Wie das auch mit der Nürnbergischen Malerei, deren Geschichte in der vorigen Studie kurz skizziert wurde, der Fall war.

Das Konstanzer Konzil, auf dem die Elite der italienischen und deutschen Geistlichkeit und im Gefolge der italienischen, abgesehen von den humanistischen Klerikern, ein Kreis erlesener weltlicher Humanisten vertreten war, hatte auf geistigem Gebiet eine tiefer greifende Annäherung zwischen den beiden Ländern nicht zustande gebracht. Die Italiener lernten allerdings das Land, auf das sie mit Hochmut herabzublicken gewohnt waren, aus eigener Anschauung besser kennen und wußten ihm manche gute Seite abzugewinnen auch über die Erfolge hinaus, die ihnen bei Befriedigung ihrer Leidenschaft im Sammeln von Codices klassischer Autoren in den zum Teil noch wenig durchstöberten deutschen Bibliotheken zuteil wurden. Aber es blieb für sie doch immer Barbarenland.

Der italienische Humanismus, dessen Gelehrsamkeit sich dem Studium des klassischen Altertums zuwandte, setzte vor allem die intellektuellen Kräfte des Menschen in Tätigkeit. Neben einer scharfen Dialektik verlangte er von seinen Jüngern eine formalistische Rhetorik, die an den besten klassischen Mustern, dem Ciceronianischen Latein gebildet wurde. Die Kritik wurde eine seiner Hauptaufgaben, ja zum Teil wohl ein gewisser Sport, und sie wagte sich zuweilen sogar an die literarischen Heroen und Vorläufer des Humanismus, indem sie das von diesen Geschaffene mehr von einer formal-klassizistischen Seite beurteilte und darüber gedankliche Vorzüge und

die rein künstlerischen Werte übersah. Aber das waren Strömungen, die auf der Oberfläche blieben.

Der Humanismus bestand nur für gewisse Kreise. Er war exklusiv. Mit dem Volke hatte und suchte er keine Fühlung.

Das Volk sog seine geistige Nahrung aus anderen Quellen. In seinem Leben spielte die Religion und alles, was damit zusammenhängt an Legenden, Wundergeschichten, Hymnen und Erbauungsbüchern eine ganz andere Rolle als in dem der mehr oder weniger heidnisch gesinnten Humanisten. Die großen trecentistischen Dichter, die Schöpfer und Pfleger des Volgare, hatten hier einen fruchtbaren Boden und blieben volkstümlich. Seine Unterhaltung bestritt man zum großen Teil auch noch mit den alten romantischen Sagen, den Ritter- und Minnegeschichten, die nach wie vor die cantastorie, die Bänkelsänger, auf öffentlichen Plätzen vortrugen. Dazu kamen neuere Novellen, Balladen und Romanzen von mehr oder weniger romantischem Aufputz.

Auch das klassische Altertum lebte in der romantischen Vermummung, die ihm das Mittelalter gegeben hatte, im Volke weiter.

Aber nicht aus den unteren Schichten des Volkes allein tönen uns diese mittelalterlich-romantischen Nachklänge entgegen. Für die ganze Renaissancekultur ist die Verschmelzung romantischer und humanistischer Elemente bezeichnend.[1]) In besonders lebhaften Farben tritt uns das an einzelnen italienischen Fürstensitzen vor Augen. Wer sich etwa in das Studium der Kultur des Estensischen Hofes in Ferrara vertieft, der wird überrascht sein von der Fülle romantischer Züge und romantischer Neigungen.[2]) Und das ist das Bemerkenswerte, daß sich in solchen Liebhabereien und Gesinnungen die höchst Stehenden und die niedrigsten Kreise stellenweise berührten. Es gibt ja heute ebenfalls noch gewisse gleichsam elementare Erzeugnisse, die für Hoch und Niedrig bei sonst gänzlich entgegengesetzten Interessensphären eine Basis für gemeinsame Anschauung, Genuß und Verständigung bieten, etwa Märchen oder Volkslied; das, was abseits der Bildung liegt. Auch gewisse Hervorbringungen der bildenden Künste.[3])

Der Humanismus als wesentlich intellektuelle Kulturerscheinung darf gewiß nicht für sich allein die Ehre in Anspruch nehmen, in Italien die Entstehung einer künstlerischen Renaissance herbeigeführt zu haben. Mag man bei dieser nun den Ton auf die neue Versenkung in die Natur oder auf den Anschluß an die Antike legen. Das Wesen der italienischen Renaissance, wenn man sie als Stilbegriff faßt, liegt ja gewiß in der Verbindung der beiden Faktoren.

Die bildende Kunst schöpft ihre Kräfte aus anderen als geistigen Quellen. Sie liegen auf einem anderen Gebiet als das Humanistische. Ihr Reich ist die Anschauung, das Sichtbare.

Wo keine intensive bildmäßige Anschauung vorhanden ist, da kommt keine künstlerische Blüte zustande. Ein Zeitalter wie das Goethes mit all seinen lebhaften Kunstinteressen hat Deutschland keine starke bildende Kunst zu bringen vermocht.

[1]) Vgl. Weisbach, Francesco Pesellino und die Romantik der Renaissance, Berlin, Bruno Cassirer, 1902, Kap. 2.

[2]) Vgl. besonders Giulio Bertoni, La Biblioteca Estense e la Coltura Ferrarese, Turin 1903.

[3]) Diese allerdings heute in weit geringerem Maße.

Humanist und Künstler ist in Italien nur selten identisch, wie etwa in der Person des Leon Battista Alberti. Und dessen künstlerische Betätigung ist augenscheinlich durch ein Überwiegen des Intellektes beeinträchtigt gewesen.

Wohl war den bahnbrechenden Künstlern der Frührenaissance zum Teil ein auf wissenschaftliche Exaktheit hinzielender Forschungstrieb eigen, wodurch sich ihnen eine wirklichkeitstreue, auf Gesetze begründete Darstellungsweise erschließen sollte. Aber das Forschen, das in erster Linie ein praktisch-wissenschaftliches war, blieb doch nur ein Mittel zum Zweck, und eins unter vielen Mitteln zur Erreichung bestimmter rein künstlerischer Ziele.

Die Phantasie der Künstler, die im wesentlichen aus den Kreisen des niederen Volkes, zum Teil der Handwerker, hervorgingen, war mit dem gesättigt, was im Volke lebendig war.

Ihr Verhältnis zur Antike wurde mit dadurch bestimmt.

Als sie zuerst das Bedürfnis fühlten mit dem klassischen Altertum in Berührung zu treten, da konnte ihnen die Gelehrsamkeit der Humanisten nur wenig helfen. Das wurde von ihrer Seite zunächst praktisch angegriffen. Und es ist etwas gänzlich anderes, ob man antike Gebäudeteile nachmißt und zeichnet, Gewölbekonstruktionen studiert und Ornamente kopiert oder mit Plinius auf vertrautem Fuße steht. Die Künstler haben sich ihre Renaissance selbständig geschaffen, und das wäre vielleicht auch ohne literarischen Humanismus gekommen; wie sich schon in der sogenannten Protorenaissance des elften und zwölften Jahrhunderts allein aus künstlerischen Bedürfnissen heraus ein engerer Anschluß an das klassische Altertum auf dem Gebiete der Architektur und Plastik vollzogen hatte. Die bildende Kunst des Quattrocento war von sich aus vorbereitet für eine Wiedererweckung des Altertums. Was bedeutete es daneben, daß der Humanismus etwa die Rolle eines Wegweisers zur Antike für die Künste spielte. Das kommt dabei kaum in Betracht. Ein Jahrhundert ungefähr hatte er schon gewirkt, bis ein Moment kam, wo die Kunst das Altertum brauchte. Und das, was diese der Antike entnahm, bezog sich zunächst nur auf Einzelheiten, die auf dem Gebiete des Ornamentalen und Architektonischen im weitesten Sinne eine Rolle spielten. Das Wesentliche für Malerei und Plastik wurde jener in der christlichen Kunst noch nicht dagewesene Sinn für Natur und Wirklichkeit, woraus alle neuen Kräfte geschöpft wurden. Das Figürliche der Antike bildete anfangs in erster Linie nur den Maßstab für die Beurteilung der Natürlichkeit; sie galt als Wertmesser. Aber sie wurde nicht unselbständig nachgeahmt, ja in ihren künstlerischen Tendenzen noch nicht einmal ganz verstanden. Deshalb wurde der Charakter der Kunst auch kein humanistisch-klassizistischer.

Und wie verhielt sich die Malerei dieser Epoche, wenn sie antike Stoffe zu behandeln hatte, Episoden aus der Sage und der Geschichte jener Völker, deren Kunst und Kultur ihr als leuchtende Sonne vorschwebte, Szenen, die viel verlangt und begehrt wurden? Die Humanisten vermochten sie wohl dazu anzuregen, was sie darstellen sollte, aber wie sie es machen sollte, das mußte ihr überlassen bleiben. Da bemerken wir nun, daß zunächst die antiken Sagen oder Szenen aus der alten Geschichte zum Teil ganz im höfisch-romantischen Sinne dargestellt werden.[1]) Sie

[1]) Dies und das Folgende bezieht sich vornehmlich auf die Malereien der Cassoni und Handschriften, wo man die Entwicklung besonders deutlich verfolgen kann.

wurden wie abenteuerliche Begebenheiten aufgefaßt und etwa auf die gleiche Stufe gestellt wie die Novellen, die Rittergeschichten und die alten bretonischen Sagen. Höfischen Prunk und Pomp breitete man über solche sagenhaften Szenen aus und bediente sich der neuen Errungenschaften der Kunst, um dem möglichst greifbare Wirklichkeit zu verleihen. Auch wo die Darstellung scheinbar nur wie ein Vorgang aus dem Leben der Zeit in moderner Kostümierung auftritt, spielt oft eine poetische Romantisierung mit hinein. Von einer Wiedergabe in antikem Sinn oder nach antiken Mustern ist anfangs nicht die Rede. Mit dem Fortschreiten des Quattrocento steigerte sich dann das Eindringen antiker Elemente. Hatte man zuerst bei Wiedergabe von antiken Sagen und Geschichten hauptsächlich für das Abenteuerliche, Märchenhafte der Vorgänge Sinn gehabt ohne besondere Berücksichtigung von spezifisch antikem Beiwerk, so suchte man nach der Mitte des Jahrhunderts solche Szenen „antikischer" auszugestalten. Man bemühte sich ein ideales antikes Lokalkolorit zu schaffen — so wie man es verstand. Antike Triumphbögen oder Tempel ahmte man, zum Teil allerdings in recht phantastischer Weise, nach. Ruinen, die sich aus Trümmern von Triumphbögen, antiken Kapitälen und Säulen zusammensetzten, waren als Szenerie beliebt. Die Ruinensentimentalität, von der Jacob Burckhardt gesprochen hat, kommt auf. Im Figürlichen lehnte man sich nur in seltenen Fällen an die Antike an, und dann, wie schon angedeutet wurde, ohne eigentliches Durchdringen ihres künstlerischen Organismus. Aber das Nackte wurde in die Herrschaft eingesetzt, die es im Altertum gehabt hatte.

Mit dem formalen Ideal der klassischen Kunst vermochte man im Quattrocento auch den antiken Stoffen gegenüber ebensowenig wie sonst etwas anzufangen. Die Künstler, und besonders die Maler hatten ja überhaupt noch keine klare Vorstellung von der Antike. Sie erschien vielmehr als ein Ziel der Sehnsucht, verklärt in einer schönen Ferne, von einem romantischen Schimmer umkleidet. Und was man nicht klar sah, dem suchte man durch eine aus den verschiedensten Quellen schöpfende Phantastik beizukommen. Dabei wirkte zum Teil eine gesteigerte subjektive Sentimentalität und elegische Stimmung mit, wie das bei Werken Botticellis oder dem Berliner Panbilde Signorellis,[1]) hier und da auch bei Mantegna zum Ausdruck kommt. Eine Romantisierung des Altertums tritt zutage.[2]) In welcher Weise sich das auch in der Literatur bemerkbar macht, kann hier nicht berührt werden. Man nimmt allgemein eine Richtung wahr, die man als klassische Romantik bezeichnen darf.

In Deutschland bringt das 15. Jahrhundert einen rapiden Verfall der gesamten höfisch-romantischen Kultur. Nicht wie in Italien blühten Bestandteile dieser Kultur lebenskräftig weiter und amalgamierten sich einer neuen Zeit. Der Geschmack veränderte sich durch das Aufkommen und Hervortreten anderer Kreise zu sehr, als daß man noch an der höfischen Literatur der mittelalterlichen Sagen, der Ritter- und Minnedichtungen in den alten Einkleidungen Gefallen fand. Der Adel, das Rittertum entfremdete sich der feineren Kultur und saß raub- und rauflustig auf seinen Burgen. Die neue Kultur hatte die Städte als Zentrum und wurde eine ausgesprochen bürgerliche. Es soll nicht etwa behauptet werden, daß alle Elemente mittelalterlich-roman-

[1]) Vgl. darüber besonders Robert Vischers Signorelli. S. 131, 138, 241.

[2]) Anton Springer, Dürer S. 107, bemerkte einmal (gewiß etwas einseitig): „Die Romantik der italienischen Renaissance geht auf die Antike zurück." — Die Romantik der Renaissance besteht aus antikisierenden und mittelalterlichen und modernen Elementen. Hier müssen diese kurzen Andeutungen genügen. An anderer Stelle gedenke ich die Frage ausführlicher zu behandeln.

tischer Kultur plötzlich verschwunden wären. Ein Fortleben läßt sich in der Literatur wie in der bildenden Kunst verfolgen, aber nur spärlich und bei weitem nicht in dem Maße und Umfange wie in Italien, und mannigfachen durchgreifenden Modifikationen ausgesetzt. In Niederdeutschland und in den Gegenden am Rhein bis zu seinem Oberlauf erhalten sie sich intensiver als etwa in Franken.

Maßgebend für den Geschmack in Deutschland im 15. Jahrhundert ist das bürgerlich-städtische Element. Es war dem Poetisch-Phantastischen abgeneigt und bekannte sich zu einem ziemlich platten Rationalismus. In der populären Literatur fanden die groben, unflätigen Schwänke und Fastnachtspiele, Sprüche, Sinngedichte die weiteste Verbreitung. Eine Handwerkerpoesie bildete sich heraus. Und wo etwa alte höfisch-ritterliche Stoffe neu bearbeitet wurden, wie das in der Erzählungsliteratur zumeist der Fall war, da wurden sie verroht und verkümmert, in eine niedrige bürgerliche, ja spießbürgerliche Sphäre hinabgezogen.

Als neues Element kam in die deutsche Kultur des 15. Jahrhunderts der Humanismus von Italien herüber. Er wurde eingesogen und importiert von Deutschen, die in Italien ihre Studien absolvierten.

In Dürers Heimatstadt Nürnberg drang er erst verhältnismäßig spät ein; weit später als etwa in Augsburg, wo schon in den fünfziger Jahren ein humanistischer Kreis bestand, die Stadtverwaltung dem Humanismus zugänglich war, und ihr Bürgermeister Sigismund Gossenbrot an der Spitze dieser Bestrebungen stand, und wo sich auch der bischöfliche Hof dem Humanismus zuneigte. In Nürnberg, das, im Gegensatz zu Augsburg mit seiner demokratisch-zünftischen Verfassung, eine patrizische Verwaltung der alten Geschlechter hatte, von der die Zünfte nahezu ausgeschlossen waren, bestand ein heftiger Widerwille gegen die modernen humanistischen Bestrebungen. Das ging so weit, daß ein Gesetz bestand, welches jeden, der den Doktorhut erlangt hatte, vom Rat ausschloß. Der sächsische Humanist Schneevogel (Niavis) konnte von Nürnberg als der Stadt der Krämer, die die Studien verachten, sprechen.[1]) Wie wenig festen Fuß in den siebziger und achtziger Jahren der Humanismus faßte, geht auch daraus hervor, daß innerhalb dieser Zeit aus den Nürnberger Druckeroffizinen im ganzen nur zwei moderne humanistische Werke hervorgingen.[2])

Erst am Ende der achtziger Jahre bildete sich allen Widerständen zum Trotz ein eigentlicher humanistischer Kreis heraus, zu dem Männer wie Hans und Sixtus Tucher, Sebald Schreyer, Hartmann Schedel gehörten. Der Klerus war im allgemeinen in Nürnberg dem Humanismus abgeneigt. Aber der Lesemeister bei den Minoriten und Prediger am Frauenkloster der hl. Klara, Stephan Fridolin aus dem Städtchen Winnenden in Schwaben, hatte humanistische Anwandlungen. Er schenkte im Jahre 1486 dem Nürnberger Rat — wohl durch Vermittlung Hans Tuchers — eine Sammlung antiker Münzen, die er von einem Mainzer Geistlichen bekommen hatte, und die dann in der Stadtbibliothek in einem Kasten aufgehängt wurde. Tucher ließ diese Münzen durch den alten Dürer vergolden und versilbern, und damals mag der junge Albrecht den ersten Eindruck vom klassischen Altertum empfangen haben.

Die eigentliche Weihe für den Humanismus erhielt die Stadt Nürnberg durch ihre Beziehungen zu Conrad Celtes, der lange und gern in ihren Mauern weilte und

[1]) Max Herrmann, Die Rezeption des Humanismus in Nürnberg, S. 58.
[2]) Herrmann a. a. O. S. 47. Auch für das Folgende.

auch auf der Nürnberger Burg aus der Hand Kaiser Friedrichs III. den Dichterlorbeer empfing, den ersten, der an einen Deutschen verliehen wurde. Nach der Rückkehr Wilibald Pirckheimers aus Italien von der Universität im Jahre 1495, des engsten Freundes Albrecht Dürers, hatte die Stadt dann einen Patrizier, der ein begeisterter Humanist und bedeutender Mensch war und, da er wohlweislich auf die Erlangung des Doktorhuts verzichtet hatte, die Interessen des Humanismus auch in der Verwaltung als Ratsherr zu vertreten vermochte.

War durch den Humanismus Italien und das klassische Altertum auch in den Gesichtskreis der Gelehrten gerückt, so hatte das auf die bildende Kunst zunächst gar keinen rückwirkenden Einfluß. Ihre Beziehungen zu der modernen italienischen Kunst waren geringfügig und beschränkten sich im ganzen darauf, daß sie italienische Vorbilder, die aus irgend einem Grunde stoffliches Interesse hatten, mehr oder weniger sklavisch kopierte und zwar in durchaus roher und handwerklicher Weise, ohne das geringste Gefühl für den ganz anders gearteten südlichen Formenrhythmus.

Solcher Kopieen sind bis jetzt sehr wenige nachgewiesen worden, und es werden wohl kaum viele existiert haben.[1]) Von der Art der deutschen Vergröberung in einem durchschnittlichen Fall gibt ein anschauliches Beispiel die Gegenüberstellung von Abbildungen des italienischen Stiches der Muse Clio aus dem bekannten Tarockspiel und eines danach kopierten Wolgemutschen Holzschnittes im Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen XVI, S. 237. Auch unter den Illustrationen Wolgemuts in der Schedelschen Chronik findet sich eine Kopie nach einem italienischen Kunstwerk: das Bildnis Johannes VII. Palaeologus fol. CCLVI nach der Medaille Vittore Pisanos. Es lag ganz außerhalb des Bereichs eines deutschen Meisters, eine italienische Arbeit in ihrem Stil nur der Hauptsache nach zu treffen. Dergleichen wurde auch gar nicht prätendiert. Es handelt sich nur um grobe stoffliche Interessen; und man war es zufrieden, wenn diese einigermaßen befriedigt wurden.

Zu der Antike hatte die deutsche Kunst des 15. Jahrhunderts natürlich ebenso wenig ein Verhältnis wie zu der neuen italienischen Kunst.

Im Mittelalter wurden antike Stoffe auch in Deutschland romantisiert; und die Malerei, wenn sie sie illustrierte, gab ihnen ein ritterlich-höfisches Milieu. Das ist im 15. Jahrhundert nahezu vorbei. Zu den wenigen Beispielen, wo uns eine mythologische Szene in höfisch-romantischer Aufmachung begegnet, gehört das Parisurteil in dem Stich des Meisters mit den Bandrollen (P. II, 24, 44) und des Meisters des hl. Erasmus (P. II, 23, 43); und hier ist eine Anlehnung an ein italienisches Original sehr wahrscheinlich gemacht.[2]) Mit welcher bäurischen Roheit ist dabei zu Werke gegangen! Das künstlerische Niveau ist das denkbar niedrigste. Man kann kaum noch von Kunst, nur von handwerklicher Routine der Bildfabrikation sprechen. Erstarrte Schemen werden von dem Bilddrucker als Menschen hingestellt.

Von den Illustratoren werden im allgemeinen antike Stoffe, wenn sie ihnen vorkamen, in dieselbe bürgerliche Sphäre gerückt wie alle anderen Vorgänge. Von einem antiken Kostüm ist natürlich nirgends im entfernten die Rede. Alles wird mit einer trockenen Nüchternheit vorgetragen, aus einer spießbürgerlichen Atmosphäre heraus. Man glaubt sich überall in den Kreisen zu bewegen, denen diese Illustratoren, Kupferstecher, Maler, Karten- und Heiligendrucker selbst angehören.

[1]) Vgl. Lehrs, Archivio stor. dell'Arte 1893, S. 102 ff.
[2]) Lehrs a. a. O. S. 104.

So werden die Komödien des Terenz oder die Fabeln des Aesop ganz ins Kleinbürgerliche gerückt. Oder man sehe, wie der Augsburger Illustrator der Historie von Troja des Guido de Columna mit seinem Stoff umspringt: Paris ein guter deutscher Landbauer, Achilles ein besserer Städter in kurzem Rock und Schnabelschuhen.[1]) Was ist alles aus den antiken Heroinen in Boccacios Liber de claris mulieribus gemacht worden! Wie wird in des gelehrten Hartmann Schedel 1493 erschienener Weltchronik noch eine Szene wie die Begegnung von Odysseus und Circe illustriert: Odysseus als braver Alter mit Talar und Kappe wie ein Doktor in seinem Schiffe sitzend, Circe als modisch gekleidete Dame am Lande paradierend.

Da ist nirgends ein Hauch von Phantasie zu verspüren. Keine romantische Ausdeutung des Stoffes. Und eine humanistische Auffassung macht sich an keiner Stelle bemerkbar.

Der Humanismus hat auf die Entstehung einer künstlerischen Renaissance keinen Einfluß geübt. Er hat weder das Verhältnis der Kunst antiken Stoffen gegenüber geändert, noch das formale Niveau im Sinne einer Renaissance zu heben gesucht. Man wird das getrost behaupten dürfen, wenn man sieht, daß ein Hartmann Schedel bei den unter seinen Augen hergestellten Illustrationen zu seiner Weltchronik eine Darstellung wie die von Odysseus und Circe gutheißen konnte. Und ebenso wenig lassen sich irgendwo anders in der Buchillustration oder auf anderen Gebieten humanistisch-künstlerische Einflüsse nachweisen, weder da, wo Sebastian Brant, noch da, wo Conrad Celtes die Hand im Spiele hatte. Man halte nicht die Erschließung des literarisch-humanistischen Stoffgebietes entgegen. Das hat an sich, wie wir sahen, für die bildende Kunst als solche in Deutschland ebensowenig zu bedeuten wie in Italien. Wir hören ja wohl, daß sich der Nürnberger Humanist Sebald Schreyer seine Zimmer mit Darstellungen von Amphion, Orpheus, Apollo, den sieben Weisen und den neun Musen schmücken und Celtessche Verse darunter setzen ließ.[2]) Aber was will das heißen! Wenn die Musen in echt Nürnbergischer Wolgemutscher Manier künstlerisch versinnbildlicht waren, so hätte man sie gewiß ebenso gut für Nürnberger Dienstmägde ansehen können, falls man nicht durch Schrift oder Wort eines Besseren belehrt wäre. Und der biedere Nürnberger Humanist hätte sich wohl auch damit begnügt, zufrieden, seine geliebten Musen schwarz auf weiß zu sehen, in welcher Gestalt auch immer. Eine andersgeartete künstlerische Kultur als die ortsübliche darf man bei den Humanisten nicht voraussetzen, auch wenn sie in Italien gewesen sein mögen. Ein bloßer Aufenthalt in Italien ist noch nicht imstande eine solche hervorzurufen. Dazu bedarf es einer besonderen Veranlagung, einer formalen Phantasie. Und daß irgend einer von ihnen eine neue Formanschauung aus dem Süden mitgebracht und nach der Richtung daheim gewirkt habe, dafür haben wir keine Beweise.

Die deutsche Kunst verdankt ihre Renaissance allein den Künstlern. Aus formalen Bedürfnissen heraus ist sie erwachsen, ähnlich wie hundert Jahre früher in Italien. Unter deutscher Renaissance aber ist hier die Stilperiode verstanden, bei der zu der neuen realistischen Kunst des 15. Jahrhunderts eine Rezeption der italienischen und damit indirekt der Kunst des Altertums hinzutritt. Durch die Verschmelzung dieser beiden Elemente entsteht ein neuer Stil.

[1]) Abbild. bei Muther, Deutsche Buchillustration, Taf. 4—5.

[2]) B. Hartmann, Conrad Celtes in Nürnberg. Nürnberg 1889, S. 25.

Einen entscheidenden Schritt für die Anbahnung neuer Beziehungen zwischen der germanischen und romanischen Kunst und demnach für das Aufkommen der Renaissance hat ein Künstler getan: Albrecht Dürer. Ob der Humanismus dabei eine vermittelnde Rolle spielte, ist für das Künstlerische nebensächlich. Hartmann Schedel mag dem jungen Dürer ebensogut seine italienischen Kunstblätter gezeigt haben wie Michael Wolgemut oder einem anderen Landsmann. Aber der eine und einzige reagierte darauf künstlerisch, für die anderen waren sie höchstens Kuriosa.

Wir besitzen aus dem Jahre 1494 eine Zeichnung von Dürer, die Kopie nach dem italienischen Stich: „Der Tod des Orpheus" (Hamburg, L. 159), die ein italienisches Original in einer Weise reproduziert, wie es vorher noch nie geschehen war. Dürer hat die ziemlich minderwertige Vorlage bis auf die Landschaft und die Laute, die er in eine Harfe verwandelt hat, stofflich ganz getreu kopiert, nur mit sehr bezeichnenden Veränderungen in der Formgebung. In seiner Zeichnung tritt deutlich das Bestreben hervor sich über jedes Motiv klar zu werden, die einzelnen Körperfunktionen der Figuren künstlerisch besser zu fundieren als es bei dem italienischen Stich der Fall ist. Das macht sich besonders bei dem Orpheus selbst bemerkbar, dessen schwächliche Stellung einer realistischeren Wirkung zu Liebe umgebildet ist, indem er das linke Bein stärker anzieht, so daß durch das Aufstemmen des Kniees der Körper mehr Halt bekommt. Auch sonst hat er noch Einzelheiten, wie leicht zu sehen ist, umgearbeitet und die Landschaft gänzlich neu gestaltet. Auf Reproduzierung einer italienischen Landschaftsdarstellung hat er sich niemals eingelassen. Er scheint sich davon ganz bewußt fern gehalten zu haben. Die Wiedergabe der weiblichen Gestalten, deren Kostüm bis ins kleinste getreu nachgeahmt ist, läßt den Wunsch des Künstlers herausfühlen den Schwung und die Leichtigkeit der Bewegungen zu treffen, das Schwebende und Schwellende in der Haltung der Körper und dem Fluß der Gewänder, kurz den Rhythmus der Formensprache sich zu eigen zu machen. Dabei hat er im einzelnen alles in seine Zeichenweise umstilisiert, wie sich am besten an der Art der Faltendrapierungen erkennen läßt.

Hier tritt ein Künstler seinem Vorbild souverän gegenüber. Gewiß hatte ihn zunächst wohl das Stoffliche gelockt. Aber Hand in Hand damit geht wie bei jedem echten Künstler das Formale. Auch in dieses sucht er sich hineinzuleben. Es entsteht ein neues Kunstwerk, das das Gepräge seines Stils trägt.

Die Orpheus-Zeichnung ist nur ein Stück aus einer Reihe von Zeugnissen, die für Beziehungen Dürers zu Italien und seiner Kunst vorhanden sind. Diese Zeugnisse sind derart und weisen in eine Richtung, daß man dazu kam, eine Reise nach dem Süden im Laufe der neunziger Jahre anzunehmen. Eine solche — vor der Reise nach Venedig in den Jahren 1505 bis 1507 — ist bis in die letzte Zeit von einem Teil der Dürerforscher stark behauptet, von einem anderen ebenso intensiv geleugnet worden. Mir scheint die erste italienische Reise, bewiesen durch eine unlösliche Kette von künstlerischen und literarischen Zeugnissen, zu einer Tatsache erhoben, mit der zu rechnen ist.

Die literarischen Zeugnisse seien zunächst kurz in Erinnerung gerufen: Einmal die bekannte Stelle in Scheurls libellus de laudibus Germaniae, wo dieser, als er die venezianische Reise vom Anfang des 16. Jahrhunderts erwähnt, schreibt: cum nuper in Italiam rediisset; eine Wendung, aus der eine Anspielung auf eine vorhergehende

Reise herausgelesen worden ist, was Ephrussi und Daniel Burckhardt[1]) nicht gerade glücklich zurückzuweisen versucht haben. Dann der bis zum Überdruß kommentierte Passus in Dürers venezianischem Brief an Pirckheimer vom 7. Februar 1506: „Und das Ding, das mir vor eilf Johren so wol hat gefallen, das gefällt mir itz nüt mehr" — gedeutet als etwas, was er vor elf Jahren in Italien gesehen hat. Diese Bemerkung ist auch für Vermutungen über das viel umstrittene Verhältnis Dürers zu dem Venezianer Jacopo de' Barbari ausgenutzt worden, worauf später noch zurückzukommen sein wird.

Als Beweisgründe, daß Dürer in den neunziger Jahren in Venedig gewesen sei, sind dann zwei Zeichnungen hingestellt worden. Zu der reich kostümierten Frau, die später in der Apokalypse als babylonische Dirne Verwendung fand, auf einem 1495 datierten Blatt der Albertina hat offenbar eine Venezianerin Modell gestanden. Und auf der undatierten, aber zweifellos in den neunziger Jahren entstandenen Zeichnung zweier Frauen im Städelschen Institut, von denen die eine eine Nürnberger Bürgerin darstellt, erinnert das Kostüm der anderen lebhaft an die damalige Tracht vornehmer Venezianerinnen.[2]) Die Tiroler Landschaftsstudien, von denen im folgenden Abschnitt ausführlicher die Rede sein wird, können auch als Beweis für einen frühen Zug über die Alpen dienen.

Bezieht man jenen Passus in dem Pirckheimer-Brief auf einen früher in Italien empfangenen Eindruck, die einzige, wie mir scheint, ungesuchte Auslegung, und nimmt man die Datumangabe dafür wörtlich, so würde man für eine erste italienische Reise auf das Jahr 1495 kommen. Und will man die nach italienischen Vorlagen hergestellten, 1494 datierten Zeichnungen, den Orpheus und andere, auf die ich gleich zu sprechen kommen werde, auch im Süden entstanden denken (was ja an sich durchaus nicht notwendig ist), so hätte man sich vorzustellen, daß Dürer etwa im Herbst 1494 über die Alpen gezogen und im Laufe des Jahres 1495 zurückgekehrt wäre. Die Thausingsche Annahme, daß die erste italienische Reise am Ende der Wanderschaft vor der Verheiratung stattgefunden habe, ist von denen, die für diese Reise eintreten, zugunsten des neuen Termins ziemlich allgemein aufgegeben worden.

Wenn diesem Zeitpunkt gegenüber geltend gemacht wird, Dürer könne nicht so bald nach seiner Verheiratung, die am 7. Juli 1494 stattfand, seine junge Frau verlassen haben, so ist eine solche Auffassung bei den damaligen Verhältnissen in Deutschland wohl etwas zu sentimental. Die Eheschließung war nicht zum geringsten ein Geschäft, für das ein günstiger Moment und die günstigsten Bedingungen hauptsächlich maßgebend waren. Sie spielte, abgesehen von allem anderen, eine wichtige Rolle für die Schaffung einer bürgerlichen und handwerklichen Existenz. Besonders kam das auch bei der Bewerbung um den Meisterbrief in Frage. Wir hören z. B., daß im Jahre 1478 in Nürnberg ein Goldschmied abgelehnt wurde, „unbeweibt Meister zu werden".[3]) Aus Dürers eigenen Worten in der Familienchronik tritt dieser geschäftliche Charakter der Eheschließung deutlich genug hervor, wenn er schreibt: „Und als ich wieder anheims kommen was, handelt Hanns Frei mit meinem Vater und gab mir seine Tochter mit Namen Jungfrau Agnes, und gab mir zu ihr 200 fl.".

[1]) A. Dürers Aufenthalt in Basel S. 36.
[2]) Vgl. G. v. Terey, Dürers Aufenthalt in Venedig.
[3]) Hampe, Nürnberger Ratsverlässe S. 21.

Bedenken, die sich aus einer vor kurzem herangezogenen urkundlichen Notiz gegen eine italienische Reise in den Jahren 1494—95 ergeben sollen, scheinen mir gleichfalls hinfällig zu sein. Aus einer Zahlung, die unter dem Datum 1494/95 von seiten des Kurfürsten Friedrich des Weisen an einen „Albrecht maler von der ussladung tzu malen" geleistet wird, schließt Robert Bruck,[1]) daß Dürer zu dieser Zeit für den Kurfürsten tätig gewesen sein müsse, und wendet sich daraufhin gegen jede Möglichkeit einer ersten italienischen Reise. Aber zunächst und vor allem wäre doch der Nachweis zu erbringen, daß der genannte Albrecht wirklich Albrecht Dürer ist. —

Außer dem Orpheus fallen in das Jahr 1494 noch zwei andere Kopieen italienischer Stiche: die Zeichnungen nach Mantegna. Sie illustrieren ebenso wie der Orpheus, wie sich Dürers Art des Kopierens transalpiner Vorbilder wesentlich von der seiner Zeitgenossen unterscheidet, wie ihn nicht nur wie sie ein rohes stoffliches Interesse dazu bewog, dem es lediglich um den gröbsten inhaltlichen Kern zu tun war. Er verfolgt damit künstlerische Ziele. Stoffliches und bildnerisches Interesse gehen Hand in Hand.

Von den Stoffen üben eine besondere Anziehungskraft auf ihn die Mythologieen, wie sie in der italienischen Malerei der zweiten Hälfte des Quattrocento stark verbreitet waren, und zwar in der spezifischen, teilweise merkwürdigen Auffassung dieser Zeit, von der schon die Rede war. Das Phantastische, Romantische im Kostüm und in der ganzen Stimmung scheint ihn daran nicht wenig gelockt zu haben. Daneben vermittelten ihm die italienischen Darstellungen ganz neue Offenbarungen rein künstlerischer Natur. Und er benutzte sie für Studien auf dem Gebiete des Figürlichen zur Bereicherung seiner Kenntnis des Nackten und der Gewanddrapierung. Auch mit der Antike oder wenigstens dem, was man für antik hielt, trat er dadurch in Beziehung. Solche Zeichnungskopieen dienten ihm dann später gleichsam als Repertorium für Motive, die er hie und da übernahm, wenn er sich selbständig an ähnliche Stoffe wagte.

Die beiden Stiche Mantegnas, die er kopierte, das Bacchanal mit dem Silen und den Kampf der Seekentauren[2]), hat er nahezu Strich für Strich nachgezeichnet. Aber es wirkt nicht wie eine sklavische Imitation. Jedes Motiv hat er verstanden, nachempfunden und in freier Weise nachgeschaffen. Der Eindruck der deutschen Zeichnungen ist denn auch gänzlich verschieden von dem der italienischen Stiche. Man fühlt es den Zeichnungen an, daß es ein großer, selbständiger Künstler ist, der hier kopiert hat. Auch kleine Veränderungen und Zusätze hat er sich erlaubt. Auf dem Bacchanal hat er zwischen den beiden Figuren zuäußerst rechts einen Rebstock hinzugefügt, der auf dem Original fehlt; jedenfalls in dem Gefühl, daß er ihn brauchte, um für seine Komposition ein ihm zusagendes Gleichgewicht herzustellen. Ein horror vacui ist der damaligen deutschen Kunst eigentümlich. Das Pflanzliche erscheint unter Dürers Händen umstilisiert. Das Rebengewinde des Bacchanals wirkt voller, üppiger und krauser in seinem Durcheinander als bei Mantegna. Die Blätter sind wulstiger, gleichsam aufgebläht in jener für die Spätgotik bezeichnenden Stilisierung, in der Dürer so ganz und gar befangen ist.

[1]) Die Kunst unter Friedrich dem Weisen S. 145.

[2]) Von Richard Förster, Jahrb. der königl. preuß. Kunstsamml., XXIII, S. 206, als Neid bei den Ichthyophagen gedeutet.

Es ist bemerkenswert, daß er sich so wild bewegte, dramatische Szenen zum Kopieren aussuchte, nachdem er noch eben im Banne Schongauers gestanden hatte. Er hob sich dadurch gleichsam mit einem Ruck und gewaltsam aus dem engeren Gesichtskreis der deutschen Kunst heraus. Die Furia, welche die Werke Mantegnas durchweht, will er sich zu eigen machen.

Die antike Mythologie wurde ihm hier in einer ganz bestimmten Beleuchtung nahegerückt. Mantegna gilt als besonders „antikisch" und ist sich gewiß auch selbst so vorgekommen. Aber seine Berührung mit der antiken Kunst besteht fast nur in Äußerlichkeiten. Er übernimmt von ihr ornamentale und architektonische Details, Kostüme und dergleichen. Seinem Formempfinden nach ist er von der Antike weit entfernt. Er hat sich auch niemals, wenn er antike allegorische, mythologische oder zeremoniöse Stoffe wiedergab, unmittelbar an klassische Vorlagen angeschlossen. Keine einzige Imitation antiker figuraler Darstellungen konnte bisher bei ihm nachgewiesen werden. Und auch die Annahme, daß der eine der beiden gestochenen Tritonenkämpfe nach einem antiken Relief gezeichnet sei, hat sich als irrtümlich erwiesen.[1]) Mantegna schwebte wie den meisten Malern seiner Zeit das klassische Altertum als schönes Traumbild vor; es hatte keine absolut greifbare Gestalt für ihn. Aus seiner Hinterlassenschaft gewann er für seine Kunst jene Requisiten, die gewissen Darstellungen ein antikes Lokalkolorit verleihen sollten. Er stand auch im Banne einer klassischen Romantik. Für die formal-rhythmische Geschlossenheit des antiken Kunstwerks hat er ebensowenig ein Organ wie die meisten seiner Zeitgenossen. Nur hier und da klingt ein der Antike verwandter Rhythmus durch seine Gestalten.

Wie stark der Einfluß der Antike auf die beginnende Renaissance in bezug auf die Formgebung des Figürlichen und besonders in bezug auf das Nackte überschätzt worden ist, das hat Julius Lange mit seinem weiten Blick an verschiedenen Stellen seines reichen nachgelassenen Werkes über die menschliche Gestalt energisch hervorgehoben.[2]) Nicht die Antike ist es, die von vornherein ausschließlich oder in erster Linie die neue Formauffassung des menschlichen Körpers für die Renaissance bestimmt. Wenn ihr auch eine erhebliche Mitwirkung bei dem schließlich zustande kommenden Formideal nicht abzusprechen ist. Das Quattrocento hält sich zunächst und vor allem an die Natur. Sein Verhältnis zu dem menschlichen Körper wird ein völlig anderes als das des ganzen Mittelalters. Die Freude an dem Mechanismus des nackten Leibes, der Wunsch diesen natürlich zu veranschaulichen und künstlerisch zu bewältigen, wird einer der Hauptzüge der neuen Zeit. Mit Hilfe des nackten Modells sucht man zur Beherrschung der Aufgabe zu gelangen.

Dieses neue künstlerische Gefühl des Menschen für seinen Körper ist von Künstlern erweckt worden und konnte nur von ihnen erweckt werden.

Nicht glücklich scheint es mir, wenn Julius Lange dafür das Wort „neuer Humanismus" geprägt hat.[3]) Einmal denkt man dabei, die Humanisten wären die eigentlichen Chorführer auf diesem Gebiet gewesen. Dann bringt der Begriff des Humanistischen, auf das künstlerische Gebiet übertragen, etwas außerhalb diesem Liegendes, Lehrhaftes hinein — etwas, was Lange durchaus nicht immer beabsichtigt — und ist deshalb wenig

[1]) Kristeller, Mantegna, Berlin u. Leipzig 1902, S. 414, Abb. 144.

[2]) Die menschliche Gestalt in der Geschichte der Kunst von der zweiten Blütezeit der griechischen Kunst bis zum 19. Jahrh. Herausg. v. P. Köbke. Straßburg 1903, S. 268, 275 u. a.

[3]) A. a. O. S. 268.

fruchtbar. Von künstlerischem Standpunkt ist das, was als humanistisch an einem Werk bezeichnet werden könnte, als Wertmesser unerheblich. Man würde überhaupt in Verlegenheit kommen, wo man den Begriff anwenden sollte; und es ließe sich kein Fall denken, in dem man etwas künstlerisch Auszeichnendes damit verbände, wie es von Lange gemeint ist. Man tut nicht gut, Humanistisches und Künstlerisches terminologisch zu verquicken. Der Begriff „neuer Humanismus" in dem von Lange gebrauchten Sinn, der sein Werk durchzieht, trägt zu einer Klärung in künstlerischen Fragen nicht bei. Es war eine rein künstlerische Tat, als ein Donatello und ein Masaccio anschaulich zum Bewußtsein brachten, was es mit dem neuen Körpergefühl auf sich hätte. Und wer möchte Masaccios Vertreibung aus dem Paradies gegenüber das Wort „humanistisch" über die Lippen bringen. Der nackte menschliche Körper wurde für die Kunst wiedergewonnen, als sie von sich aus eine neue Liebe und ein neues Verständnis dafür gewonnen hatte. Und das geht auf einen Akt künstlerischer Eingebung, nicht humanistischer Doktrin zurück.

Indem Dürer mit der italienischen Renaissancekunst in Berührung trat, kam ihm ihr neues und besonderes Verhältnis zu der menschlichen Gestalt zum Bewußtsein. Und gerade das Nackte greift er begierig von der italienischen Kunst auf. Ihr vor allem verdankt er, wie es Julius Lange[1]) ausgesprochen hat, „eine nicht geringe Lust zur Darstellung der nackten Figur".

Wie er sich bei der Wiedergabe der beiden Mantegna-Stiche für das üppig-strenge Auf und Ab menschlicher Glieder, das Quellen und Schwellen der Muskeln begeisterte, so reizte ihn auch bei der A. D. bezeichneten und 1495 datierten Zeichnung bei Mr. Bonnat (L. 345) das Problem einer Verbindung nackter Leiber in lebhafter Bewegung. Mit Recht hat man hier gleichfalls auf eine italienische Vorlage, und zwar eine Arbeit des Antonio del Pollajuolo, geschlossen, dessen gewaltsamer Art der Wiedergabe nackter Körper der Stil der Zeichnung nahe kommt. Seine Zeichnungen und Stiche mit nackten Figuren waren als Vorbilder und Muster in den italienischen Ateliers besonders beliebt und kamen weit herum. Auf Dürers Blatt sieht man zwei Gruppen: je ein Mann, der eine Frau davonträgt, wohl aus einem Raub der Sabinerinnen, wie man vermutet hat. Auch hier eine starke Bewegung und Erregung in den Gruppen, gewiß im Anschluß an das italienische Original. Die Köpfe der Männer, besonders der im Profil gesehene, zeigen gleichfalls italienischen Typus. Von Natürlichkeit ist in den Gruppen keine Rede. Die rechte führt in ihrer Aktion eher ein Akrobatenkunststück aus, als daß es sich um eine im Affekt vorgenommene Entführung handelte. Die Muskulatur ist stark herausgearbeitet und übertrieben. Die Zeichnung wird ihrer ganzen Anlage nach wohl auch kaum auf ein in sich abgeschlossenes italienisches Original, sondern eher auf ein anatomisches Studienblatt zurückgehen, von der Art wie sie durch die italienischen Ateliers wanderten.

Mantegna und Pollajuolo waren als Kenner des nackten menschlichen Körpers berühmt. Im Anschluß an solche maßgebenden italienischen Vorbilder suchte sich der junge Dürer augenscheinlich mit dem Bau des nackten Körpers vertraut zu machen.

Er ergriff aber die Gelegenheit zum Studium und zur Nachbildung des südlichen Nackten, wo sie sich ihm darbot, und war in seinen Mustern nicht immer wählerisch.

[1]) A. a. O. S. 280.

Einmal sehen wir ihn Lorenzo di Credi heranziehen um für den nackten Kinderkörper ein Beispiel zu gewinnen. Welch ein Kontrast zwischen seinen quappigen Formen und dem struktiven Gerüst eines Mantegna und Pollajuolo! Aber es ist italienisch und ein verstandenes, durchempfundenes Nacktes. Und das genügte Dürers Begeisterung zu dieser Zeit. Er kopiert nach Credi das nackte Christuskind, wie es in der Zeichnung aus dem Jahre 1495 bei Baron Schickler in Paris vorliegt (L. 384).

Die Reihe der bisher nachgewiesenen unmittelbaren Kopieen italienischer Originale wird abgeschlossen durch die Serie der Tarockkarten auf den Zeichnungen des British Museum (L. 210—218), die nach der Mitte der neunziger Jahre entstanden sein werden. Ob Dürer unmittelbar nach den italienischen Stichen arbeitete, oder welche Folge des italienischen Tarockspiels er benutzte, läßt sich nicht mehr feststellen. Er hat nur die Motive im großen und ganzen beibehalten, im einzelnen manches verändert und alles in seinem Sinn umstilisiert. Der eigentümliche Rhythmus der italienischen Kompositionen ist ganz verloren gegangen. Daß er die Blätter nur für seine Studienzwecke zeichnete, und in der Folge kein abgeschlossenes Ganzes vorliegt, geht daraus hervor, daß die Darstellungen in verschiedener Größe gehalten und technisch verschieden mit gröberer und feinerer Feder ausgeführt sind. Es sind flüchtige Skizzen für die Studienmappe.

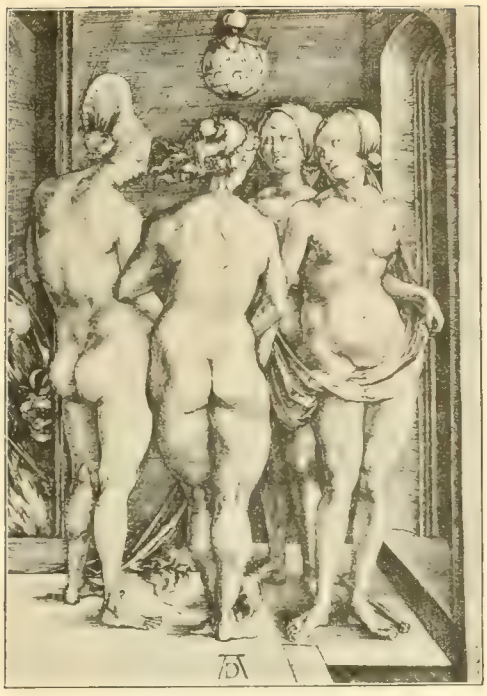
Mit diesen Kopieen nach italienischen Werken, die Dürer ja alle, vielleicht mit Ausnahme des Credischen Christuskindes, auch hätte in Deutschland sehen können, sind aber die Anknüpfungspunkte seiner Kunst an den Süden nicht erschöpft. Es gibt genügend selbständige Arbeiten von ihm, die auf einen engeren Zusammenhang mit Italien, auf ein ganz neues Verhältnis in der Anbahnung germanisch-romanischer Beziehungen schließen lassen. Das hierfür hauptsächlich in Betracht Kommende soll in dem Folgenden zusammengestellt werden.

Da ist es zunächst wieder das Nackte, das auf italienische Spuren weist.

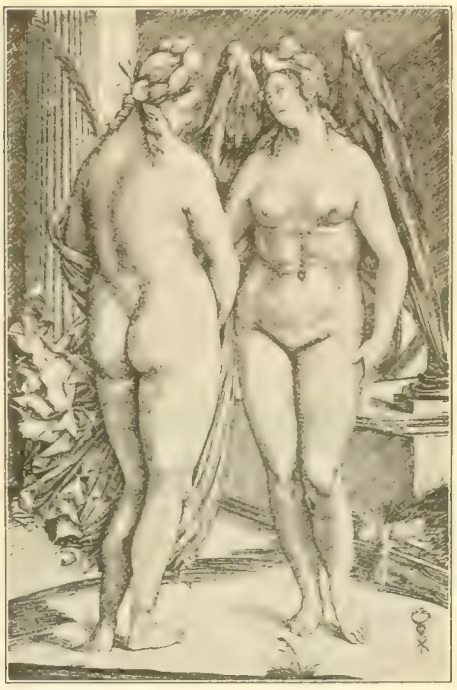
Die Uffizien besitzen die Zeichnung eines weiblichen Akts von Dürer, die zwar von Thausing nicht in seinen Katalog aufgenommen, von Ephrussi, Wickhoff, Harck, Thode aber anerkannt ist, und an deren Echtheit zu zweifeln kein Grund vorliegt (Abb. 15). Es handelt sich um die Wiedergabe eines en face gestellten Aktmodells, dessen Kniee eng aneinander gedrückt sind, indem das eine Bein als Stand-, das andere als Spielbein behandelt ist. Ein Tuch ist so um den Körper geschlagen, daß es die vordere Partie ganz frei läßt, und wird mit der linken Hand gehalten. Auf der rechten Seite liegt es über Arm und Schulter, während die Hand einen tellerartigen, gebuckelten Spiegel trägt. Eine künstliche, ja gekünstelte Pose ist gewählt. Und das fällt besonders auf, wenn man die mit einfacher Naivität der Natur oberflächlich nachgezeichnete Studie der nackten Frau aus dem Jahre 1493 (Bonnat) mit ihren steifen Beinen daneben betrachtet (Abb. 16). Die Ponderation des Leibes ist bei dem Uffizien-Akt eine ganz andere geworden. Systematischer ist die Modellierung durchgeführt und nach Licht und Schatten abgestuft. Zwischen beiden Arbeiten muß eine Umwandlung in der Formanschauung vor sich gegangen sein.

Diese Art des Posierens eines Aktmodells ist in der deutschen Kunst der damaligen Zeit durchaus ungewöhnlich, der italienischen etwas Geläufiges. Eine nackte Frau, die sich in einem ähnlichen gebuckelten Spiegel beschaut, findet sich

15. Dürer. Frauenakt. Uffizien.



17. Dürer. Die vier Hexen.



18. J. de' Barbari. Sieg und Ruhm.

16. Dürer. Frauenakt. Slg. Bonnat.

unter Jacopo de' Barbaris Stichen (Kristeller 18) als Venus bezeichnet.[1]) In italienischer Weise hat Dürer den Akt gestellt. Nur von Italien her kann er die Anregung empfangen haben, so nach italienischer Schulgepflogenheit zu arbeiten.

Wann aber ist die Uffizien-Zeichnung entstanden? Ephrussi setzte sie 1506 07 zur Zeit der zweiten venezianischen Reise an. Dagegen ist Wickhoff[2]) für eine Datierung um 1494 eingetreten. Wie mich dünkt, mit vollem Recht. Nur muß man vielleicht das Datum ein wenig hinausschieben. Jedenfalls aber entstand die Zeichnung unter dem Eindruck der ersten italienischen Reise. Ihrer Technik und Strichführung nach steht sie der Europa in der Albertina, den Tarocchi und anderen Arbeiten der neunziger Jahre nahe. Wie viel sicherer und flotter ist dagegen ein Akt wie der Poyntersche Apollo (L. 179) gezeichnet. Auf der Uffizien-Zeichnung wird das Fleisch durch ziemlich schematische Schraffierungen mühsam herausgerundet. Und mit Ängstlichkeit ist der Kontur umrissen. Das spricht alles für die Mitte der neunziger Jahre. Auch die Behandlung des Gewandstreifens würde dazu stimmen.

Die im neuen Jahrhundert entstandenen Federzeichnungen von nackten Frauen, wie die Proportionsstudie in London (L. 225)[3]) oder die Wiener Venus auf dem Delphin (L. 469) zeigen mit ihrem Gekräusel von Schraffierungen eine ganz andere Durchführung.

Man darf also, glaube ich, den Florentiner Akt als Studienresultat der ersten italienischen Reise ansehen. Kein Zusammenhang jedoch mit den Künstlern, die wir bisher als Lehrmeister Dürers auf dem Gebiete des Nackten erkannten. Nichts Mantegneskes, nichts von Pollajuolo. Wohl aber denkt man an die Frauen Jacopo de' Barbaris mit ihren schmalen, abfallenden Schultern, wenn man den Oberkörper in Betracht zieht. Auch das Schmachtende in der Neigung des Kopfes und im Blick paßt dazu.[4]) Und das Stehmotiv entspricht dem von Barbaris hl. Katharina (Kr. 10). Später, bei den nach 1500 entstandenen Figuren der Apollo-, Adam- und Eva-Gruppe, hat Dürer die übereinandergedrückten Kniee nicht mehr verwendet.

Die Uffizien-Zeichnung ist mit Dürers Stich der vier Hexen vom Jahre 1497 (Abb. 17) in Verbindung gebracht worden. Friedrich Harck[5]) hat sie als Vorstudie für die zuäußerst rechts stehende Hexe angesehen, und Thode[6]) ist ihm darin gefolgt. In der Tat ist die Verwandtschaft zu auffallend, als daß eine Beziehung zwischen den beiden Blättern geleugnet werden könnte. Die Stellung der Hexe reproduziert im großen und ganzen das Motiv der nackten Frau der Zeichnung im Gegensinn, allerdings mit beträchtlichen Abweichungen. Das Tuch ist nicht hinter dem Körper ausgebreitet, sondern bedeckt mehr zusammengerafft die Schamteile. Der Oberkörper der Hexe ist in der Hüfte gedreht und daher zum Teil verkürzt gezeichnet, die Schultern

[1]) Eine nackte Frau, die in der gesenkten Linken einen Spiegel hält, die Rechte erhoben, den Blick aufwärts gerichtet, auf dem Ben. Montagna zugeschriebenen Stich P. 49, Cat. Angiolini Nr. 2074.

[2]) Zeitschr. f. bild. K. 1886, XVII, 217.

[3]) Man beobachte hier auch, wie anders alle Gliedmaßen, besonders die Schultern artikuliert sind. Daß die Zeichnung später, als ihre Datierung 1500 besagt, entstanden sein muß, darin ist L. Justi gewiß beizustimmen.

[4]) Eine Alabasterstatuette, eine nackte Frau darstellend, in einer, wenn ich nicht irre, Barbari sehr verwandten Formbehandlung, sah ich in der Sammlung des Herrn von Benda in Wien.

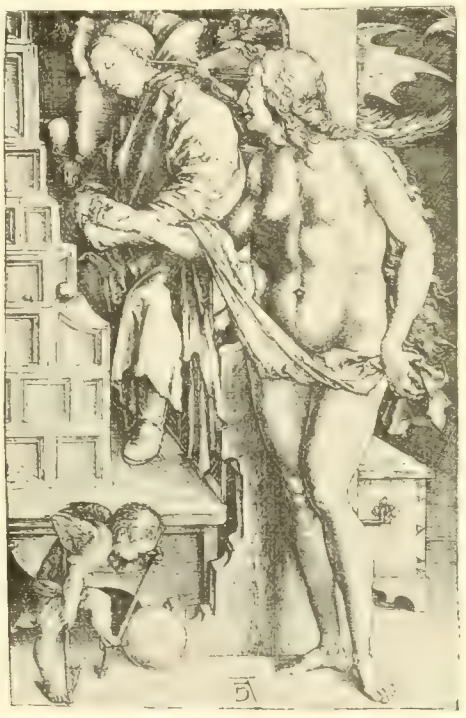
[5]) Mitteil. des Inst. f. österr. Gesch.-Forschg. 1880, S. 600.

[6]) Jahrb. d. königl. preuß. Kunstsammlgn. III, S. 114.

sind mehr herausgetrieben, die Kniee nicht so aneinandergedrückt; die Füße stehen beide fest auf dem Boden. Die Durchmodellierung des Körpers ist verständnisvoller und feiner. Kann der Uffizien-Akt gewiß nicht als eine unmittelbare Vorstudie der Hexe betrachtet werden, so hat Dürer bei dieser doch auf das Motiv der Zeichnung zurückgegriffen und es der neuen Aufgabe gemäß umgeformt. Ein Beispiel, wie Dürer eine italienische Studienzeichnung benutzt hat. — In dem Gesichtsausdruck der rechten Hexe meint man etwas wie ein Eingehen auf italienisches Sentimento zu verspüren.

Mir scheint auch Berthold Haendcke[1]) nicht auf falschem Wege gewesen zu sein, als er für eine Beziehung zwischen der Hexe zuäußerst links und der Figur des Sieges auf Barbaris Stich „Sieg und Ruhm“ (Kr. 26. Abb. 18) eintrat. Der Stich gehört nach Kristellers

20. Barbari. Galathea.
Dresden, Gemälde-Galerie.



19. Dürer. Traum des Doktors.

überzeugenden Argumenten zu den frühen Arbeiten Barbaris. Das Stellungsmotiv der Hexe und der Figur des Sieges ist verwandt, allerdings nicht in dem Maße wie das der rechten Hexe und der Uffizien-Zeichnung. Die Körperbildung der Viktoria mit den abfallenden Schultern und vollen Formen hat auch mit der der Uffizien-Zeichnung manches gemeinsam. Das Verhältnis ist vielleicht so zu denken, daß Dürer nach der Viktoria Barbaris oder einer ähnlichen Arbeit — wohl auch um das Jahr 1495 — eine Zeichnung anfertigte, die er dann mit Modifikationen für den Stich der Hexen verwandte.

Auch die in der Mitte stehende, ganz vom Rücken gesehene Hexe zeigt eine italienische Reminiszenz. Das edel geknotete, hinten offene, in Wellenlinien flatternde,

[1]) Jahrb. d. königl. preuß. Kunstsammlgn. XIX, S. 162.

wie von einem leichten Wind bewegte Haar, durch einen Kranz mit hängenden Bändern geschmückt, weist auf eine italienische Inspiration.

Es gibt hier also eine ganze Anzahl auf südliche Anregung zurückzuführender Motive.

Auf dem Stich „der Traum des Doktors“ (Abb. 19) zeigt der Frauenakt Anklänge an die Zeichnung der Uffizien und die rechte Hexe. Offenbar besteht auch irgend ein Zusammenhang mit Barbaris Gemälde der Galathea in der Dresdener Galerie (Abb. 20). Die Stellung des Oberkörpers und das Motiv der das Tuch haltenden Hand sind verwandt. Und hier kann Barbari nicht Dürer nachgeahmt haben, denn seine Figur steht im Gegensinn zu der des Stiches.

Eine Schaustellung nackter Körper treffen wir noch auf anderen in den neunziger Jahren entstandenen Arbeiten. Um dessentwillen ist der frühe Holzschnitt des Männerbades und die Zeichnung des Frauenbades vom Jahre 1496 geschaffen (L. 101). Die Frauen sind, obwohl bei ganz realistischen Beschäftigungen des Waschens und Kämmens dargestellt, doch nicht sehr natürlich wiedergegeben. Man hat nicht den Eindruck, daß dasselbe stoffliche (gewöhnlich ja obscöne) Interesse vorwaltete wie meist bei den altdeutschen Darstellungen von Badeszenen.[1]) Der Künstler wollte mit dem Nackten prunken. Die einzelnen Figuren sind zurechtgestellt, posieren. Das Ganze ist komponiert, vergegenwärtigt nicht unmittelbar einen empfangenen Wirklichkeitseindruck. Zu dem feisten Ungetüm auf der rechten Seite wurde er vielleicht durch eine der Gestalten aus dem bacchischen Kreise Mantegnas angeregt.

Stark italienisch mutet das Männerbad an. Hier ist der feiste Trinker rechts auch eine dem bacchischen Kreise Mantegnas nahestehende Figur und erinnert an den Silen auf dessen Bacchanal. Das Nackte geht offenbar auf Italienisches zurück. Den Rücken des vorn sitzenden Mannes nennt Robert Vischer „heroisch modelliert“.[2]) Das weiche, den Tönen der Musik sich hingebende Neigen des Kopfes bei dem jugendlichen Geigenspieler und dem bärtigen Flötenbläser, ihre Posen sowie die des Mannes zur Linken und sein träumerischer, ins Weite gerichteter Blick, das alles ist voll italienisierender Empfindung, voll sentimento. Eine romantisch-elegische Note klingt in dem Blatte mit. Solch ein bloßes Sichgehaben nackter Gestalten ohne bestimmten Konzentrationspunkt, bei gänzlicher Aktionslosigkeit, ist bei Dürer nur an- und nachempfunden. Dergleichen lag nicht eigentlich in seiner Natur. — In Formgebung und Ausdruck kommt einem hier so recht das Zwiespältige, Disparate der germanisch-italienisierenden Art zum Bewußtsein.

Trat er durch das Studium des Nackten in der italienischen Kunst wenn auch nur indirekt mit der Antike in Berührung, so geschah das in noch höherem Grade bei den aus der klassischen Mythologie geschöpften Stoffen.

Die bekannte Europa-Zeichnung der Albertina ist von einer Reihe von Forschern in die Zeit der ersten italienischen Reise gesetzt worden. Die Zeichnungstechnik entspricht, wie schon bemerkt, der des Frauenaktes in den Uffizien; die Landschaft erinnert an die der Rodrigues-Madonna im Berliner Kupferstich-Kabinett und der kürzlich von Colvin publizierten „Weltfreuden“ in Oxford. Eine Datierung um 1495 wird wohl das Richtige treffen.

[1]) Allerdings blickt ein älterer Mann durch einen geöffneten Fensterladen von hinten in die Badestube.

[2]) Studien zur Kunstgeschichte S. 201.

Wickhoff[1]) hat zur Erklärung der seltsamen knieenden Stellung der Europa auf dem Stier als Vorbild eine antike Darstellung der stieropfernden Nike aus dem Mithraskult (möglicherweise ein zu einer Europa ergänztes Fragment) herangezogen. Daß das Motiv der Antike entstammt, ist gewiß richtig. Aber ich glaube, das Vorbild liegt dem Gestaltenkreise, in dem wir uns bewegen, näher. Es gibt im Louvre einen Sarkophag[2]) mit Darstellungen von Tritonen und Nereiden, auf dessen Frontrelief Nereiden in ganz ähnlicher Stellung auf dem Rücken von Tritonen knieen wie Dürers Europa auf dem Stier. Ein derartiges Vorbild dürfte wohl maßgebend gewesen sein.

In allen ihren Einzelheiten hat die Europa-Zeichnung noch keine befriedigende Deutung gefunden. Wenn auch die Eroten und Nereiden auf Delphinen, die bei Dürer das Meer bevölkern, in den Beschreibungen der Entführung Europas bei Moschus und Lucian vorkommen, wie Wickhoff darlegt, so ist der Satyr und das Satyrweib, das Europa einen Kranz entgegenstreckt, noch nicht erklärt worden. Auf eine eigene Erfindung Dürers wird man hierbei kaum schließen dürfen, auch ein unmittelbares Schöpfen aus antiken Schriftstellern wird, wie schon Wickhoff bemerkt, nicht anzunehmen sein. Vermutlich hat eine poetische Darstellung des Mythus in italienisch-humanistischer Fassung als Grundlage gedient, wie eine solche Quelle kürzlich auch für den Stich der Nemesis nachgewiesen werden konnte, wovon noch zu sprechen sein wird.

Die rechte, von der Europa inhaltlich unabhängige Seite des Blattes mit den drei Löwenköpfen in der oberen, dem Apoll und dem einen Schädel haltenden Orientalen, beide getrennt durch das sonderbare Gefäß mit der rätselhaften Inschrift und durch ein Buch, in der unteren Reihe, ist gänzlich unklar. Daß die drei Löwenköpfe nach einem der venezianischen Leoncini auf dem Markusplatz gezeichnet sein sollen, wie Thausing und Wickhoff wollen, überzeugt nicht ganz. Wohl aber hat Wickhoff schlagend nachgewiesen, daß für den Apollo als Vorbild eine antike Eros-Statue anzunehmen ist: der Eros mit dem Bogen des Herakles.[3]) Wenn Wickhoff jedoch, um die Umwandlung des Eros in einen Apollo zu erklären, argumentiert, daß die Renaissancekunst Eros nur als fröhliches Kind kennt, daß der erwachsene Eros ihr unbekannt ist, und daß infolgedessen die Statue eines jünglinghaften Eros leicht als Apollo aufgefaßt werden konnte, so trifft das nicht zu. Amor als Jüngling ist der Frührenaissance schon um die Mitte des Quattrocento geläufig. In dieser Auffassung kommt er z. B. auf Darstellungen des Trionfo d'Amore vor. Es sei nur auf Pesellinos Cassonetafel mit den Triumphen Petrarcas bei Mrs. Gardner in Boston hingewiesen, wo die nackte Jünglingsgestalt Amors jedenfalls auch auf ein antikes Vorbild zurückgeht.[4]) Daß Dürers Figur einen Apoll und keinen Eros darstellt, ist zweifellos. In der Auffassung der italienischen Renaissance ist Eros immer nackt, höchstens mit einem Schurz um die Lenden bedeckt,[5]) geflügelt und trägt keinen Kranz im Haar. Die Dürersche Gestalt entspricht ganz dem Typus des Apollo. Ich möchte aber nicht annehmen, daß Dürer die antike Eros-Statue selbst vor Augen gehabt und dann in den

[1]) Mitteil. des Inst. f. österr. Gesch. Forschg. I, Heft 3, S. 420.

[2]) Galerie Denon 439, Sarcophage orné d'un Buste et de Tritons et de Néréides. Sacristie de l'Eglise St. Sulpice. Musée des Monuments Français.

[3]) Friederich-Wolters 1582.

[4]) Vgl. Weisbach, Fr. Pesellino S. 75.

[5]) Ein Beispiel kenne ich, wo er, sonst auch nackt, antike Sandalenstiefel trägt wie Dürers Apollo: auf der florentinischen Cassonetafel des Kestner-Museums in Hannover.

Apollo umgedeutet hat, sondern es scheint mir wahrscheinlicher, daß er nach einer quattrocentistischen italienischen Apollo-Darstellung, welcher die Eros-Statue zugrunde lag, zeichnete, in der Weise wie ihm der Apollo von Belvedere, den er auf der späteren Poynterschen Zeichnung nachbildete, jedenfalls auch durch eine italienische Vorlage vermittelt wurde. Daß Dürer für den Apoll der Albertina-Zeichnung ein Vorbild der italienischen Renaissance benutzte, dafür scheint mir die elegante Stellung der Figur, das Gewand mit den kokett flatternden Bändern und Zipfeln, die preziöse Art, wie

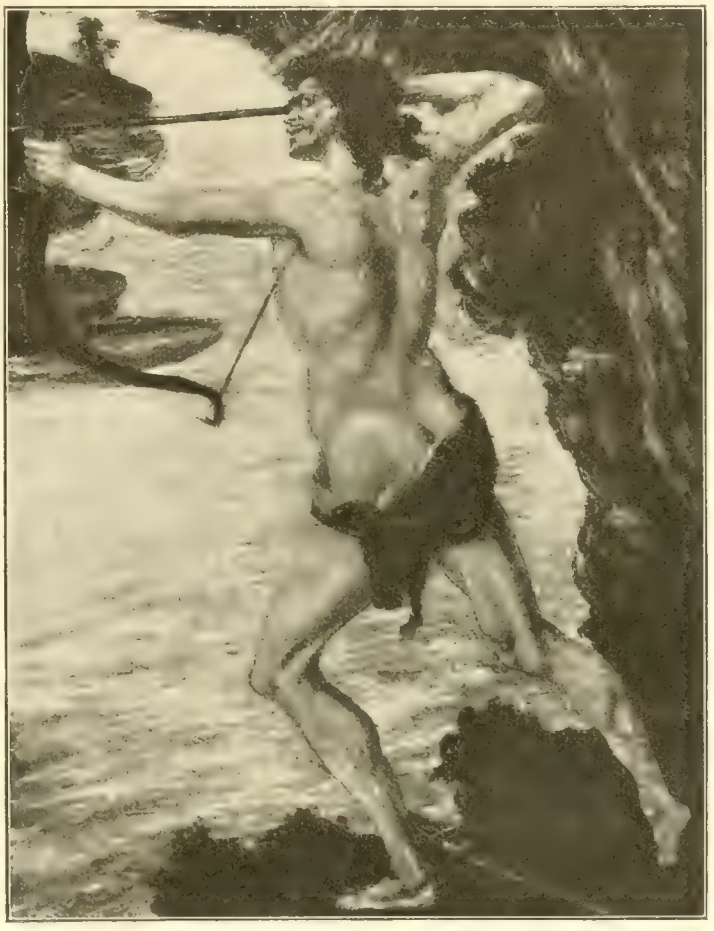
21. Dürer. Herkules. Ausschnitt aus der Darmstädter Zeichnung.

die Hand den Pfeil hält, zu sprechen. Das sind quattrocentistische Eigentümlichkeiten, die auf ein neueres italienisches Original weisen.[1])

Venedig war der Platz, der gewiß wie wenige geeignet war, jemandem Antikisches näher zu bringen. Stein- und Bronzeplastik kam dort gegen Ende des Quattrocento in antikisierende Bahnen. Man braucht nur Namen wie Riccio oder die Lombardi auszusprechen. Auch Jacopo de' Barbari huldigte der antikisierenden Richtung.

[1]) Der sentimentale Gesichtsausdruck ließe wieder an Barbari denken. Man vergleiche auch die den Pfeil haltende Hand mit der den Delphin zügelnden Linken von Barbaris Galathea.

Verfolgen wir die Dürerschen Mythologieen weiter, so bietet uns der Kupferstich „die Eifersucht“ (B. 73) ein Beispiel dafür, wie der Künstler italienische Reminiszenzen für eigene neue Werke verwertet hat. Seitdem der Stich mit der im Tagebuch der niederländischen Reise als Herkules bezeichneten Darstellung identifiziert worden ist,[1]) nimmt man fast allgemein als Thema der Szene an, daß der Heros, durch seinen phantastischen Kopfputz als Hahnrei gekennzeichnet, die im Schoße des als Satyr gebildeten Nessus ruhende Deïnaïra überrascht. Nach Thausing griffe Herkules das Paar an und würde in seinem Angriff von einer (unerklärten) Frau unterstützt. Diese Deutung befriedigt jedoch nicht. Der mit beiden Händen einen Baumstamm etwa in seiner Mitte haltende Mann würde die Waffe in der ungeschicktesten Weise anpacken, wollte er in dieser Lage damit zum Schlage ausholen. Wohl aber trägt er seinen Stamm recht, um das Paar gegen den Schlag der einen Ast schwingenden Frau zu schützen, diesen aufzufangen. Nach ihr blickt die Frau im Schoße des Satyrn, nach ihr schaut sich der kleine entfliehende Knabe um: sie ist die eigentliche Angreiferin. Das ist auch schon von anderen Erklärern betont worden.



22. A. del Pollajuolo. Herkules.
Ausschnitt aus dem Gemälde in New-Haven.

Der Stich setzt sich bekanntlich aus Bestandteilen zusammen, die drei verschiedenen Dürerschen Studienzeichnungen entnommen sind: die zuschlagende Frau, der Baumschlag hinter ihr und der entfliehende Putto dem Orpheus, die nackte Frau dem Kampf der Seekentauren nach Mantegna, der stehende Mann[2]) der Bonnatschen Zeichnung

[1]) Der „Ercules“ bezeichnete Holzschnitt kann kaum, wie bei Lange-Fuhse S. 121 vorgeschlagen wird, mit dem im Tagebuch erwähnten Blatt gemeint sein; denn es wird unter den Kupferstichen aufgeführt, und Dürer pflegt in seinem Tagebuch Kupferstiche und Holzschnitte getrennt zu notieren.

[2]) Sein Kopfputz ist ganz im Sinne der phantastischen quattrocentistischen Kopfbedeckungen, wie sie z. B. zahlreich in der sogenannten Bilderchronik des Finiguerra vorkommen.

nach Pollajuolo. Ein solches Übernehmen fremder Bestandteile und Zusammenstücken aus ihnen ist für gewisse Arbeiten der Frühzeit Dürers bezeichnend, wo er Probleme behandelt, die ihm nicht von Haus aus lagen, die ihn aber immer von neuem reizten: Mythologisches und Nacktes. Da suchte er für einzelnes Anlehnung bei den Italienern; für das Mythologische gewiß mit der Tendenz möglichst „antikisch" aufzutreten und für das Nackte, weil er darin offenbar eine besondere Gabe der Italiener bewunderte.

Neben dem Stich der „Eifersucht" gibt es noch zwei Arbeiten der Frühzeit aus der Herkulessage: den Holzschnitt (B. 127), dessen Kampfszene im einzelnen nicht zu erklären, dessen Stoffkreis aber durch die Inschrift „Ercules" angedeutet ist, und das Gemälde des Kampfes mit den Stymphalischen Vögeln im Germanischen Museum (1500), für welches das Darmstädter Museum die Vorzeichnung besitzt.

Auf dem Ercules-Holzschnitt sind, was die Formgebung der Hauptgruppe betrifft, keine italienischen Anklänge zu bemerken. Das scheint auf Dürers eigener Erfindung zu beruhen und ist aus der neuen germanisch-romantischen Phantasie heraus geboren: ungelenk und klotzig, aber doch grandios in seiner jugendlichen Rauheit. In Einzelheiten zeigen sich aber wieder Zusammenhänge mit Italienischem. Die nackte, megärenhafte Frau mit ihren spitzen, hängenden Brüsten ist dasselbe Wesen, wie das ein Täfelchen haltende Weib auf Mantegnas Kupferstich des (nicht in einer Dürerschen Kopie erhaltenen) Tritonenkampfes (B. 17) und auf der Vorzeichnung für dieses Blatt in Chatsworth.[1]) Die zweite, die Hände ringende Frau trägt eine antike Gewandung, und der breitspurig auf dem Rücken liegende Krieger ist mit einem Panzer bekleidet, der an die phantastischen italienischen Rüstungen erinnert.

Auch für den Herkules im Kampf mit den Stymphalischen Vögeln, eine Gestalt, von der Ephrussi als d'un type tout allemand gesprochen hatte, kann man jetzt ein italienisches Vorbild nachweisen: ein Gemälde in der Jarves-Collection (New Haven), Herkules im Kampfe mit dem Kentauren Nessus von Antonio del Pollajuolo[2]) (Abb. 21, 22). Vergleicht man dieses mit der Darmstädter Zeichnung, so ergeben sich als verwandte Züge: am Unterkörper der linke Fuß auf der ganzen Sohle ruhend, der rechte auf den Zehen aufgestellt, die spitz herausgedrückten Kniee; am Oberkörper der Verlauf des Konturs der linken Rumpfseite mit zweimaliger starker Ausbuchtung, der kurze Bart, der geöffnete Mund, das lang flatternde Haar. Bei Dürer hat der Heros einen Kranz auf dem Haupt, der bei Pollajuolo der Photographie nach zu fehlen scheint, aber auch ein italienisches Motiv ist. Das alles soll nicht etwa heißen, Dürer müsse jenes Gemälde selbst gekannt haben; aber eine ähnliche Pollajuoleske Darstellung hat ihm jedenfalls vorgelegen, die er sich skizzierte, und aus der dann der Darmstädter Herkules herauswuchs, dem Formeindruck nach von der schwankenden Pollajuolo-Gestalt ganz verschieden, gewiß sachgemäßer und wirkungsvoller.

[1]) Kristeller, Mantegna S. 423. Schon Robert Vischer a. a. O. S. 201 hatte hier an Mantegna gedacht, ohne ein bestimmtes Vorbild namhaft zu machen.

[2]) Vgl. A. von Beckerath im Repertor. f. K. XXVIII, 1905, 116. Der Güte des Herrn von Beckerath verdanke ich auch die photographische Vorlage für die Abbildung. — Rob. Vischer a. a. O. S. 190, A. 1 hat, ohne das bestimmte Vorbild zu kennen, hier auch schon den Namen A. del Pollajuolo ausgesprochen.

Aus den mythologischen Darstellungen hat man kürzlich versucht den Stich auszuscheiden, der als „Meerwunder" von Dürer selbst in seinem niederländischen Tagebuch bezeichnet wird. Er ist früher von Bartsch wohl auf Grund alter Tradition als Raub der Amymone gedeutet worden. Demgegenüber hatte Dollmayr[1]) die Vermutung aufgestellt, daß es sich um eine Darstellung der merovingischen Stammessage handele; eine Erklärung, die mir im allgemeinen schon von Konrad Lange genügend widerlegt zu sein scheint und deshalb hier übergangen werden kann. Konrad Lange[2]) selbst verficht, indem er sich auf Dürers eigene Bezeichnung „Meerwunder" stützt, die Deutung, daß es sich ganz allgemein um ein Meerwunder handle „in einer für dasselbe charakteristischen Handlung", um die Entführung einer Frau durch eines jener Seemonstra, wie sie in den Köpfen der damaligen Welt spukten. Man dürfte also den Stich in Zukunft nicht mehr mit den mythologischen Darstellungen zusammenstellen, „sondern mit dem Raub auf dem Einhorn, weiterhin mit dem sechsbeinigen Schwein, den zusammengewachsenen Zwillingen, dem Nashorn, dem Walroß usw., es wäre ein Beispiel nicht für Dürers klassische Bildung, sondern für sein Interesse an allerlei merkwürdigen Naturerscheinungen, Mißgeburten und Prodigien".

Ich vermag mich der Darlegung Langes, so interessant und glänzend durchgeführt sie im einzelnen ist, nicht anzuschließen. Der von ihm namhaft gemachten Kategorie von Sujets darf man, wie ich glaube, das Meerwunder nicht beizählen. Ich muß bekennen, daß die Deutung des Stiches als Raub der Amymone doch einen recht gewichtigen Stützpunkt findet in dem Brettstein des Wiener Hofmuseums von Hans Kels mit der offenbar durch die Hauptgruppe Dürers inspirierten Darstellung, die durch die Inschrift als Raub der Amymone beglaubigt ist[3]). Der Amymone-Mythus war zu wenig verbreitet, als daß man schon in der Mitte des 16. Jahrhunderts für die Dürersche Szene fälschlicherweise diese Deutung sollte aus der Luft gegriffen haben.

Was Lange gegen die Erklärung als Raub der Amymone anführt, scheint mir nicht ganz stichhaltig. Setzt man eine Anlehnung an die Fassung des Mythus bei Lucian voraus, so ist doch ein Hauptmotiv übereinstimmend: der Raub Amymones durch einen Triton am Meeresufer. Daß wir in dem Fischmenschen aller Wahrscheinlichkeit nach einen Triton zu erkennen haben, davon wird noch die Rede sein. K. Lange vermißt Poseidon als Hauptperson der Geschichte. Aber auch bei Lucian ist der Triton in dem Moment, wo er zuerst die Jungfrau entführt, allein mit ihr, während sich Poseidon versteckt hat. Sie ruft ihn an: „Weshalb tust du mir Gewalt an und zerrst mich in das Meer? ich Unglückliche werde ertrinken müssen". Dann hebt Lange hervor, daß Amymone bei Lucian, als sie allein zum Wasserschöpfen kommt, entführt wird, während hier noch badende Frauen an der Küste angebracht sind und ein Alter zu Hilfe eilt. Das wäre aber der einzige Divergenzpunkt. Und auch das Erscheinen des Alten ließe sich aus irgend einer neueren von Lucian ausgehenden Variante des Mythus, die dem Stich zugrunde liegen könnte, erklären. Denn bei Lucian sagt Amymone zu dem Triton: „Invocabo patrem". Es muß also dort (allerdings in inkonsequenter Weise zu dem Vorhergehenden) angenommen sein, daß der Vater in erreichbarer Nähe war. Und das ist vielleicht in einer anderen neueren Version weiter ausgeführt gewesen.

[1]) Jahrb. der Kunstsamml. des Allerh. Kaiserh., Wien, 1899, 2 ff.
[2]) Zeitschrift f. bild. Kunst. 1902, 195 ff.
[3]) In Langes Aufsatz abgebildet.

Mag es sich nun aber auch um die bestimmte Darstellung des Raubes der Amymone handeln oder nicht, jedenfalls scheint mir die Deutung des Stiches als eine mythologische Szene dem, was Dürer hat ausdrücken wollen, näher zu kommen als Langes Erklärung: Entführung einer beliebigen Frau durch irgend ein Monstrum. Daß er selbst das Blatt als Meerwunder bezeichnet hat, würde an sich jener Deutung noch nicht widersprechen; denn er hatte mit seinen Benennungen vor allem auf das große Publikum und den Absatz Rücksicht zu nehmen. Im Geschäftsgang beim Feilbieten der Drucke empfahl sich der allgemeinere, zugkräftige Titel „Meerwunder" gewiß vor dem irgend einer unbekannteren mythologischen Szene mit schwer verständlichem und schwer aussprechbarem Namen. Dann ist doch dieser Titel für eine Episode der Amymone-Sage auch gar nicht so unpassend. Fährt nicht Amymone selbst bei Lucian den Triton an: „plagiarius es!" Und was heißt das anders, als, um mit Lange zu sprechen: „Du auf Menschenraub ausgehendes Monstrum!" — oder Meerwunder.

Dürer hat den Vorgang behandelt und ausgestaltet, wie er es mit klassischen Mythologieen zu tun pflegt. Und gewiß hat ihm eine der künstlerischen Darstellungen der Entführung einer Frau durch eine Meergottheit, wie sie in der italienischen Renaissance ganz ähnlich so häufig vorkommen, vorgeschwebt.[1])

Das Seewesen, in dem Lange ein beliebiges phantastisches Monstrum erkennen will, entspricht durchaus der Vorstellung der italienischen Renaissance von den antiken Tritonen. Es ist seinem Typus nach z. B. auch mit dem Triton Jacopo de' Barbaris auf dem Stich „Triton und Nereide" (Kr. 23) verwandt. Ein Attribut, das Barbaris Triton fehlt, die Hörner auf dem Kopf, kommt, wie Lange gezeigt hat, in Poggios Beschreibung eines „Monstrums" in einer seiner Facetien mit der Überschrift: „Aliud de monstro" vor. Daß aber der ganz von antiken Vorstellungen beherrschte Humanist Poggio bei seinem Monstrum ein antikes Meermonstrum, einen Triton, im Sinne hatte, kann, glaube ich, keinem Zweifel unterliegen. Dürers Meerwesen hat kein Horn, aber ein Geweih. Geweihe tragen die Tritonen häufig auf antiken Sarkophagreliefs. Es unterliegt demnach für mich keinem Zweifel, daß Dürer einen antikischen Triton hat darstellen wollen und nicht eine Mißgeburt, ein Prodigium, das zu der Kategorie des sechsbeinigen Schweines, des Walrosses etc. gehört. Seine Quelle ist auch hier jedenfalls wieder der italienisch-quattrocentistische Literatur- und Kunstkreis.

Auch die Art der Ausstaffierung der nackten Frau scheint mir dafür zu sprechen, daß es sich um eine mythologische Figur, nicht um irgendeine beliebige entführte Frau handelt. Der reiche Kopfputz mit Diadem, Perlenschnüren und herabhängenden Bändern zeichnet die Frau als etwas Besonderes aus und gleicht der Art, wie Dürer mythologische Frauen auszustatten pflegt. Auch der am Ufer herbeieilende händeringende Mann in orientalischer Tracht würde durchaus nicht dem widersprechen, daß wir es mit einer mythologischen Begebenheit zu tun haben. Und wenn es sich um den Vater der Amymone, den „König von Ägypten" handelt, so ist die orientalische Tracht nur um so berechtigter. Es war der italienischen Frührenaissance, aus der Dürer vornehmlich für seine Mythologieen schöpfte, durchaus geläufig, antike mythologische Figuren in orientalischem Kostüm darzustellen. Als Beispiele seien kurz

[1]) Dem Stiche Dürers steht besonders nahe das italienische Niello des Berliner Kupferstich-Kabinetts: Aukt.-Kat. Gutekunst 51. 1899, N. 865. — Eine ähnliche Entführung angesichts der Küste auf dem Stich Bartsch XIII S. 351, N. 1.

folgende genannt: Auf dem schon einmal erwähnten Cassonebild des Kestner-Museums in Hannover sind die Trojaner zum Teil als Orientalen charakterisiert. Einen turbanartigen Kopfputz trägt König Aietes auf einem Cassonebild mit Szenen aus dem Jason-Mythus.[1]) Gleichfalls als Orientale kostümiert ist Orpheus auf einem Jacopo del Sellaio zugeschriebenen Cassonebild mit Darstellungen aus der Orpheussage.[2]) — Dürers Orientale kann und wird also eine mythologische Figur bedeuten. — Unter den übrigen kleinen Figuren am Ufer ist bekanntlich das dem Lande mit ausgebreiteten Armen zustrebende Mädchen einer der Europa nachjammernden Frauen auf der Albertina-Zeichnung ähnlich.

Daß die Vorzeichnung für den Stich wohl wieder aus verschiedenen vorhandenen Elementen zusammengestückt worden ist, hat Lange damit wahrscheinlich gemacht, daß er für den nackten Körper der Frau die liegende Viktoria auf Barbaris Stich Kr. 27 als Vorbild hinstellte. Natürlich hätte Dürer sich nur ganz allgemein an das Liegemotiv, wie es Barbaris Stich oder eine Zeichnung dazu bot, angeschlossen und es in seiner Weise umgeformt. Bei seiner Unsicherheit in der Wiedergabe des Nackten und seiner Geneigtheit, gerade auf diesem Gebiet italienische Vorlagen zu benutzen, hat das durchaus nichts Befremdendes. Und Lange hat mit Recht darauf hingewiesen, daß Barbari nicht nach Dürer kopiert haben könne, da das Motiv des aufgestützten linken Armes bei ihm motiviert ist, während es bei Dürer keinen Stützpunkt gibt.

Daß aber die Zeichnung der nackten liegenden Frau vom Jahre 1501 in der Albertina, die nach einem Proportionsschema konstruiert ist, eine Vorzeichnung für Dürers Stich sei, darin vermag ich Lange nicht zu folgen. Mir scheint vielmehr Ludwig Justi[3]) eine ansprechende Erklärung gefunden zu haben: daß Dürer, nachdem er den Stich ausgeführt und mit dem Konstruieren von Figuren begonnen hatte, nun versuchte, die liegende Figur des Stiches nach seinem Schema zu konstruieren, und das Problem jener Liegefigur auf Grund seines Proportionsschemas wieder aufnahm.

Die verschiedensten Deutungen hat bisher die Zeichnung mit der rätselhaften Inschrift „Pupila Augusta“ in Windsor (L. 389) erfahren. Sie enthält gleichfalls Motive, die dem italienischen Vorstellungs- und Bilderkreis entlehnt sind. Die Gruppe der drei Frauen im Hintergrund auf dem Wasser, die, ein Segel über sich ausbreitend, von einem Delphin getragen, der Küste zutreiben, schließt sich an irgendeine italienische Darstellung dieses Vorgangs an, wie sie öfter auf Niellen und Kupferstichen vorkommt.[4]) Nach Giehlow[5]) handelt es sich hier um die „Allegorie des Glückes, welche von der Frau im Vordergrunde durch das Drehen eines Tellers weiter angedeutet wird.“ Diese Erklärung befriedigt indessen wenig. Man wird sich kaum dazu verstehen können, die Manipulation, welche die am Boden liegende, mit der Flügelhaube bekleidete Frau vornimmt, so aufzufassen. Von dieser Figur wird man auszugehen haben, wenn man in das Verständnis der Szene eindringen will. Eine Flügelhaube tragen auf Darstellungen des italienischen Quattrocento im allgemeinen mythologische oder allegorische weibliche Gestalten, auch wohl eine Heroine der

[1]) Abgebildet Weisbach, Pesellino S. 123.
[2]) Mackowsky, Jacopo del Sellaio, Jahrb. d. königl. preuß. Kunstslgn. XX, 1899, S. 278, Nr. 23.
[3]) Konstruierte Figuren etc. Leipzig 1902, S. 29.
[4]) Vgl. Dutuit, Manuel de l'amateur d'estampes I, 2 Nr. 419, 420 etc. Bartsch XIII S. 351.
[5]) Jahrb. der Kunstsamml. des allerhöchst. Kaiserh. 1899 XVI 95 A. 3.

altjüdischen Geschichte wie Judith.[1]) Die Kopfbedeckung ist häufig und beliebt in Darstellungskreisen, die vom Quattrocento in jener phantastisch-romantischen Weise ausstaffiert wurden. Als Quellen dafür liegen besonders die sogenannten Otto-prints und andere Stiche, die dem Finiguerra zugeschriebene Bilderchronik des British Museum, verschiedene Darstellungen auf Cassoni und in Handschriften vor. Einer Figur hat man besonders gern die Flügelhaube aufs Haupt gesetzt: Venus, wenn man ihr nicht das Recht ihrer nackten Schönheit, wie es ihr die Antike verliehen hatte, zuerkannte. Ja dieser Kopfputz kann gewissermaßen als Attribut der Venus angesehen werden.[2]) Auf einem Urteil des Paris bei Mr. Charles Butler in London[3]) trägt sie allein ihn von den drei Göttinnen. (Andere Beispiele: das Sternbild der Venus in der Kupferstichfolge der Planeten;[4]) das früher schon erwähnte Cassonebild des Kestner-Museums in Hannover.) Daß die Flügelhaube bei Dürer sich an ein italienisches Vorbild anschließt, kann keine Frage sein. Die Form der Haube mit den Flügeln und Voluten ist spezifisch italienisch.[5]) Und daß auf Dürers Blatt Venus gemeint ist, dafür sprechen andere Attribute: die geflügelten Amoretten und das in einer Höhle verschwindende, nur halb sichtbare Häschen.[6]) In welcher Situation Venus erscheint, was die Frau neben ihr für eine Rolle spielt, ist mir nicht klar. Aber daß die Göttin mit ihrem Finger in eine Schüssel weist, wie man bisher immer angenommen hat, und daß sie nicht, wie Giehlow will, einen Teller dreht, scheint mir ziemlich sicher. Gewiß hat man es mit irgendeiner liebes-symbolischen oder -allegorischen Darstellung zu tun. Sollte sich irgend eine hehre Verwaiste (pupilla augusta) bei Venus Rat erholen? Die im Mittelgrunde mit angezogenen Knieen sitzende nackte Frau hat auch eine italienisch-quattrocentistische Frisur und Kopfbedeckung. Man möchte meinen, ihr Profil ginge auf eine Studienzeichnung nach einem italienischen Original zurück. Diese Figur steht jedenfalls in Beziehung zu der, wie wir sahen, ein italienisches Vorbild reproduzierenden Gruppe der drei Frauen auf dem Delphin, von denen die mittlere nackt, die beiden anderen bekleidet sind. Hat man in der Frau mit der Flügelhaube Venus zu erkennen, so wird man sich zu fragen haben, ob nicht mit der nackten von den drei Frauen auch die Liebesgöttin gemeint ist. Venus auf dem Delphin ist ja eine Dürer geläufige Vorstellung, wie wir aus der Zeichnung der Albertina vom Jahre 1503 (L. 469, hier allerdings in reitender Stellung) sehen. Selbst wenn seine italienische Vorlage eine Darstellung der Fortuna bedeutete, so konnte er diese, falls ihm das Sujet nicht bekannt und vertraut war, leicht als eine Venus auffassen und so umdeuten.[7])

[1]) Auf dem Baccio Baldini zugeschriebenen Kupferstich B. 13; P. 80, V, 37; Kolloff in Meyers Künstler-Lexikon II, 607, 162.

[2]) Er wird dann auch auf erotischen Darstellungen in der Gefolgschaft der Venus getragen.

[3]) New Gallery, Exhibition of early Italian art 1893/94 Nr. 142.

[4]) Die sieben Planeten von Friedr. Lippmann. Publ. der internat. Chalk. Gesellsch. 1895. Taf. Av, Bv.

[5]) In der Bilderchronik des Brit. Mus. trägt z. B. Semiramis eine solche Haube mit Flügeln und Voluten; Colvin, A Florentine Picture Chronicle, London 1898, Taf. 8. — Auch der Flügelhelm des Kriegers auf Dürers Stich: das kleine Pferd (B. 96) geht auf ein Vorbild dieses italienischen Bilderkreises zurück.

[6]) Man denke an die Häschen auf dem Triumph der Venus im Palazzo Schifanoja in Ferrara.

[7]) Gegen die Deutung als Fortuna spricht das Fehlen einer Kugel. — Als Venus ist vielleicht auch die ein Segel entfaltende weibliche Gestalt zu denken, die auf einer Muschel dem Zuge der Thetis vorauffährt, auf einem Piero di Cosimo zugeschriebenen Cassonebild des Louvre (No. 2162), dessen Gegenstück die Vermählung von Thetis und Peleus darstellt.

Zweifellos aber scheint nach alledem, daß die Zeichnung zu dem mythologisch-erotischen Stoffgebiet gehört, das Dürers Phantasie eine Zeit lang intensiv beschäftigte.

Was die Entstehungszeit des Blattes betrifft, so ist man sich längst darüber einig, daß es nicht das auf der Zeichnung später zugefügte Jahr 1516 sein kann. Sie muß bedeutend früher fallen. Lippmann hat als Termin um 1500 vorgeschlagen und trifft damit, wie ich glaube, das Richtige. Man kann die Arbeit nicht weit von dem „Meerwunder" abrücken. Der Zeichentechnik nach steht sie auch noch in Zusammenhang mit den Arbeiten der neunziger Jahre (Europa, Tarocchi etc.), während sie sich in die Reihe der nach 1503 entstandenen Zeichnungen nicht mehr einordnen läßt.

Auch für den Stich der Nemesis ist vor kurzem ein Anknüpfungspunkt an den italienischen Kulturkreis gefunden worden. Diese als „großes Glück" bekannte Figur ist, wie Giehlow[1]) gezeigt hat, von einer Beschreibung der Nemesis in Polizians „Silva in Bucolicon Virgilii pronuntiata, cui titulus Manto" abhängig. Daß aber die Bildung der nackten Figur hier mit dem italienischen Gestaltenkreise nichts zu tun hat, lehrt schon ein erster Blick. Konstruiert und auf einem neuen intensiven Modellstudium beruhend, ist sie in formaler Hinsicht den Gestalten der vorher betrachteten Mythologieen gar nicht vergleichbar. Das Blatt ist auch schon ein Produkt der Reifezeit Dürers.

Treten wir mit den Anschauungen, die wir von Dürers Schaffensweise und seinem Verhältnis zum Süden gewonnen haben, an den Stich „Apollo und Diana" heran, dessen Beziehung zu Jacopo de' Barbaris gleichnamigem Stich (Kristeller 14) seit lange erkannt und lebhaft diskutiert worden ist, so werden wir von vornherein geneigt sein, wie bei den anderen mythologischen Darstellungen auch hier einen Anschluß Dürers an die italienische Kunst für wahrscheinlich zu halten.[2]) Anders als der Zusammenhang von Ludwig Justi[3]) erklärt worden ist. Justi leugnet nach seiner bekannten Theorie jede künstlerische Abhängigkeit Dürers von Barbari. Er nimmt an, daß der Apollo des Stichs — der allein mit der Komposition Barbaris eine gewisse, wenn auch sehr entfernte Verwandtschaft zeigt — von Dürer selbständig erfunden und aus seiner Nachzeichnung nach dem Apoll von Belvedere in der Sammlung Poynter (L. 179) heraus entwickelt sei. Diese Zeichnung habe Dürer auch für die Apollo-Zeichnung im Brit. Mus. (L. 233) benutzt.[4]) Barbari habe seinen Apoll nach einer vorauszusetzenden Zeichnung Dürers, einem Zwischengliede zwischen der Poynter-Zeichnung und dem Stich, geschaffen. Für den Apoll der Brit. Mus.-Zeichnung (L. 233) darf gewiß zugegeben werden, daß er auf Grund der Poynter-Zeichnung des Apoll von Belvedere hergestellt ist. Es bleibt dann aber die auffallende Tatsache bestehen, daß auf dem Blatt des Brit. Mus. und auf Barbaris Stich eine vom Rücken gesehene nackte Frau, Diana, dargestellt ist, bei Dürer nur der Rumpf, während der Kopf fortgelassen oder wenigstens nur ganz flüchtig angedeutet ist. Barbari hat den Vorgang so motiviert, daß Apoll als Sonnengott, von einer Strahlenglorie umflossen, Bogen schießend über die Himmelskugel wandelt, hinter welcher die Mondgöttin Diana eben im Begriff ist zu verschwinden und nur noch in halber Figur zu sehen ist. Dürer hat den Vorgang weit realistischer

[1]) Mitteilgn. zu d. Graphischen Künsten 1902, N. 2, S. 25.

[2]) Ich behandle den nicht mehr in die uns beschäftigende Epoche fallenden Stich ausführlicher wegen seiner Beziehungen zu früheren Zeichnungen.

[3]) Repertor. f. K. XXI, 1898, S. 447.

[4]) Uber die anderweitige Verwendung der Poynter-Zeichnung, die für unsern Zusammenhang hier belanglos ist, vgl. Justi a. a. O. S. 450.

ausgedeutet: Apollo, der in der Linken die Sonnenscheibe trägt,[1]) steht auf der Erde in einer leicht skizzierten Landschaft; Diana sitzt auf dem Boden und sucht sich mit erhobenen Händen gegen die Sonnenstrahlen zu schützen. Es ergibt sich also das merkwürdige Resultat, daß auf der Londoner Zeichnung Diana (vom Rücken gesehen) im Motiv mit Barbaris Diana verwandt, während der Apoll ganz anders gebildet ist, daß auf dem Stich Apoll dem Motiv nach (bogenschießend) wenigstens ganz äußerlich Barbaris Apollo nahekommt, die Diana dagegen neu erfunden ist. Da wohl nicht anzunehmen ist, jeder von beiden hätte selbständig von sich aus eine vom Rücken gesehene nackte Diana erdacht, so muß man, will man an Justis Hypothese festhalten, voraussetzen, die von ihm supponierte Zeichnung Dürers, die Barbari als Vorbild gedient haben soll, müsse auch eine solche Diana wie auf der Londoner Zeichnung enthalten haben, auf die wir uns berufen müssen, da wir von jener Justischen Zeichnung nichts wissen. Dürer käme also die Erfindung der nackten, vom Rücken gesehenen Diana zu. Das hat aber sehr wenig Wahrscheinlichkeit für sich. Denn bei Barbari ist die Stellung der Diana motiviert. Sie ist vor Apollo ihre Bahn gewandelt und sinkt nun hinter die Halbkugel hinab. Dabei war es ganz natürlich ihren Rücken zu zeigen. Bei Dürer sitzt sie neben Apoll auf dem Erdboden. Einen inhaltlichen Grund für die Rückenstellung gibt es nicht.[2]) Auf der sonst sehr sorgfältigen, für den Stich fertig vorbereiteten Zeichnung fehlt der Kopf der Diana oder ist wenigstens nur ganz vage angedeutet. Vermutlich ist die Sachlage die gewesen, daß Dürer mit diesem Kopf aus irgend einem Grunde nicht zurechtkam, daß ihm das ganze Motiv nicht mehr zusagte, und daß er deshalb die Vorzeichnung für den Stich verwarf. — Die von Justi für die Priorität der Dürerschen Apollofigur geltend gemachten Gründe sind nicht stichhaltig genug, um die Frage in seinem Sinne zu entscheiden.

Einfach, und mit dem, was wir über Dürers Jugendschaffen wissen, vereinbar stellt sich der Vorgang folgendermaßen dar: Dürer wollte eine Szene „Apoll und Diana" bilden. Für die allgemeine Situation lieferte ihm Barbaris Stich das Material. Er behielt deshalb den nach rechts gewandten, stehenden Apoll und die vom Rücken gesehene Halbfigur der Diana auf der Londoner Zeichnung bei; im übrigen veränderte er die Figuren im einzelnen, und zwar den Apoll auf Grund der Studie nach der Antike. Ein solches Vorgehen von seiten Dürers entspricht durchaus dem Verfahren, wie wir es an einer Reihe von Beispielen festzustellen versuchten. Und es ist wirklich nicht einzusehen, warum man sich gerade hier sträuben soll, das rein Gegenständliche der Dürerschen Anordnung von einer Benutzung des Barbarischen Stiches herzuleiten, wo wir doch Dürer bei seinen Mythologieen fast regelmäßig aus italienischen Quellen schöpfen sehen. Nachdem die Londoner Zeichnung nicht zur Ausführung gekommen war, machte sich Dürer später nochmals an den Vorwurf. Der Kupferstich B. 68 kam zustande, auf dem nun Apollo wie auf Barbaris Stich auch bogenschießend (im gleichen Sinn) dargestellt, Diana völlig abweichend von der Barbaris neu erfunden wurde, so daß jetzt an eine direkte Beziehung zwischen Dürers und Barbaris Stich gar nicht mehr zu denken ist.

[1]) Dieses Motiv kommt auch auf der Poynterschen Zeichnung des Apoll von Belvedere vor und zeugt dafür, daß Dürer jedenfalls eine Nachzeichnung der italienischen Renaissance nach der Antike benutzt hat. Denn der die Sonne in der Hand haltende Gott ist ein quattrocentistisches Motiv. So tritt er z. B. auf dem Triumph Apollos in den Fresken des Palazzo Schifanoja auf.

[2]) Auf dem Stich hat Dürer dann auch die Diana umgekehrt.

Bei anderen Dürerschen Stichen, die von Thausing in die Barbari-Frage hineingezogen worden sind, der Satyrfamilie B. 69 und der Türkenfamilie B. 85, sind die Berührungspunkte mit den damit in Verbindung gebrachten Stichen Barbaris, Satyrfamilie Kr. 19 für B. 69, Spinnerin Kr. 16 und Mann mit der Wiege Kr. 17 für B. 85, so lose, daß sie eigentlich gar nicht in Betracht kommen[1]).

Bei dieser Gelegenheit sei noch bemerkt, daß alle die Werke Barbaris, die wir zu Arbeiten Dürers in Beziehung stehend erkannten, in seine frühere „italienische" Periode zu setzen sind[2]). Gewiß ein nicht zu unterschätzendes Argument gegen die Justische Annahme einer Beeinflussung Barbaris durch Dürer.

Aus unseren Betrachtungen gewinnen wir folgende Ergebnisse für Dürers mythologische Darstellungen. Mit der Art, wie man an antike Stoffe bisher in seiner Heimat heranzutreten gewohnt war, hat er völlig gebrochen. Seit 1494 pflegt er das mythologische Genre unter Führung der Italiener. Durch die Antike ist er jedenfalls nicht unmittelbar beeinflußt worden, sondern mit ihr nur durch Vermittlung der Quattrocento-Kunst in Berührung getreten. Stofflich und formal hat er sich, wie wir gesehen haben, an italienische Muster angeschlossen, je nach den Umständen in verschiedenem Maße. Durch die klassische Romantik der Renaissance ist seine künstlerische Vorstellungsweise angeregt worden.

Das hat schon Herman Grimm empfunden, indem er davon spricht, daß Dürer unter dem Einfluß der italienischen Romantik stand[3]). Und Rob. Vischer bemerkte: „Sehr empfänglich und doch auch wieder eigenmächtig verhält er sich zur antiken Stoffwelt und jener romantisierenden Umbildung derselben durch die Literatur und Kunst der italienischen Renaissance"[4]).

Auf dieser Grundlage hat er der deutschen Kunst eine ganz neue Art des mythologischen Genres erschlossen. Die germanische Phantasie hat hier zuerst mit den klassischen Gestalten ein romantisches Spiel in künstlerischen Formen getrieben; ein Spiel, wie es zur Zeit unserer großen Dichtung unter gänzlich veränderten Bedingungen wieder aufgenommen wurde, etwa von Goethe in einigen Partieen des Faust.

Es erübrigt nun noch mit einem kurzen Wort zu berühren, in welcher Weise Dürers Phantasie nach der formalen Seite — auch bei anderen als mythologischen Stoffen — durch die italienische Kunst beeinflußt worden ist. Tiefgehend ist ein solcher Einfluß bei einer so starken Persönlichkeit wie Dürer nicht gewesen. Es handelt sich im Wesentlichen um ein vereinzeltes Übernehmen von italienischen Motiven, für die er sich gerade interessiert und die er in seinen Studienmappen gesammelt hatte, ohne daß seine Eigenart dadurch irgendwie beeinträchtigt wurde. An einem Vorwurf aus dem religiösen Stoffgebiet, bei dem vorwiegend formale Probleme eine Rolle spielen, dem Madonnenbild, mag das rasch erläutert werden.

Für die Madonna des Dresdener Altars hat Ludwig Justi[5]) mit überzeugenden Gründen ein italienisches Vorbild der Bellinesken Richtung wahrscheinlich gemacht und auch für Teile ihrer Umgebung die Zusammenhänge mit Gepflogenheiten der

[1]) R. S. Köhler a. a. O. S. 22: It is impossible to escape the conviction that this is an exceedingly far-fetched hypothesis.

[2]) Apoll und Diana halte ich im Gegensatz zu Kristeller auch der früheren Gruppe der Stiche für näherstehend.

[3]) Jahrb. der kgl. preuß. Kunstsammlgn. II, S. 189.

[4]) A. a. O. S. 194.

[5]) Dürers Dresdener Altar, Leipzig, E. A. Seemann 1904, S. 24.

paduanisch-venezianischen Kunst klargelegt. Beobachtungen, die ohne weiteres auf Zustimmung rechnen dürfen. Die für die deutsche Kunst ungewöhnliche Madonnenkomposition kann nur von Italien her inspiriert sein. Es ist bezeichnend für Dürers Schaffensweise in den neunziger Jahren, wie er sich mit dem fremden Element abgefunden und es in seiner Weise verwendet hat. Auch die gekreuzten Daumen der Maria, an denen Wölfflin[1]) Anstoß nimmt, erklären sich leicht durch Beibehalten eines italienischen Motivs. So finden sie sich z. B. an den gefalteten Händen der Stifterin auf Barbaris Bild im Berliner Museum. Für die Engelkinder des Mittelbildes sei noch auf die Verwandtschaft in der Formgebung mit den Putten auf Dürers Zeichnung nach der Tarokkarte der Beredsamkeit verwiesen. Wie die Muskeln und Gelenke artikuliert sind, darin zeigt sich ein Eingehen auf paduanische Schulgewohnheiten.

23. Dürer. Madonna mit der Meerkatze.

Die Madonna auf dem Stich mit der Meerkatze ist ihrer kompositionellen Anlage nach jedenfalls auch auf einen italienischen Eindruck zurückzuführen. Sie scheint auf einem formalen Typus der Gruppe der Maria mit dem Kinde zu beruhen, wie er in Verrocchios Werkstatt entstanden und dann später in Lionardos Atelier weitergebildet worden ist. Die kontrapostische Haltung des Kindes sowie die Körperformation bei Dürer entspricht dem Bambino auf Lorenzo di Credis Altar der Madonna mit Johannes dem Täufer und dem hl. Zeno im Dom von Pistoja (Abb. 23, 24). Verwandt ist der Christusknabe auf Boltraffios Halbfigurenbild der Madonna in der Sammlung Salting in London[2]). Und hier stützt wie auf Dürers Stich Maria sich mit der einen Hand auf ein Buch — ein in dieser modellmäßigen Positur für die deutsche Kunst ungewöhnliches Motiv.[3]) Der vornehme Halsausschnitt des Gewandes der Dürerschen Maria berührt gleichfalls italienisch.[4])

[1]) Dresdener Jahrbuch 1905, S. 21.

[2]) Abgebildet: L'Arte Anno VII 1904, S. 499. Ähnlich auch die Haltung des Christuskindes auf verschiedenen Altarbildern Marco d'Oggiono's. Abgeb. L'Arte VIII, 1905, Fasc. VI, Frizzoni: La Pala di Marco d'Oggiono nella Chiesa Parrocchiale di Besate.

[3]) Auch Barbaris Maria auf der Madonnenkomposition Kr. 6 posiert mit der das Buch auf die Bank stützenden Hand in ähnlicher Weise.

[4]) Ihren Kopftypus will Harck von dem der nackten Frau der Uffizien-Zeichnung abgeleitet wissen. Mitteilgn. des Inst. f. österr. Gesch.-Forschg. 1880, S. 600.

Von demselben Vorbild sind auch die Madonna mit den vielen Tieren (Zeichnung der Albertina, L. 460) und der Entwurf dafür (Slg. Blasius, L. 134) abhängig. Und zwar glaube ich, daß diese beiden Zeichnungen nach dem Stich entstanden sind.[1]) Der Stich entwickelt sich viel unmittelbarer aus dem südlichen Original und schließt sich enger an die italienische Formauffassung an. Bei den Zeichnungen ist die Anlage freier; das fremde Vorbild klingt nur noch leise in der Erinnerung nach. Wie er das Gewand breitflächiger behandelt, die Kniee nicht so heraustreibt, sowie die zeichnerische Technik, alles spricht für eine spätere Entstehung und weist schon auf die Madonnen der Londoner Zeichnung (L. 229) und des Stiches B. 34, beide von 1503. Während die Meerkatzen-Madonna um 1499 entstanden sein wird, fallen die Zeichnungen gewiß nach 1500.

24. Lorenzo de Credi. Altarbild. Pistoja, Dom. Ausschnitt.

Nachdem versucht worden ist, die nachweisbaren Berührungen Dürers mit der Kunst Italiens, welche die erste italienische Reise, wie mir scheint, nahezu zur Gewißheit erheben, zusammenzustellen, schließt sich daran die zweite viel diskutierte Frage, ob Jacopo de' Barbari, der nach Dürers eigenen Aufzeichnungen eine gewisse Rolle für ihn spielte, ihm schon in den neunziger Jahren begegnet sein wird. Daß er durch Barbaris Kunst nicht etwa ausschließlich oder auch nur hauptsächlich beeinflusst wurde, ergibt sich ohne weiteres aus dem Vorhergehenden. Daß er aber in seiner Entwicklungszeit gar keine Anregungen von seiten Barbaris empfangen haben soll, was neuerdings von L. Justi vertreten worden ist, widerspricht den Eindrücken, die sich mir aufgedrängt haben.

Barbari besaß die Eigenschaften, die Dürer an der italienischen Kunst besonders schätzte und um die er sich bemühte. Er pflegte das mythologische Genre und bildete nackte menschliche Körper. Auf Beziehungen zwischen Werken beider nach der Seite des Stofflichen und Formalen ist für einzelne Fälle hingewiesen worden.

Aus den Äußerungen über Barbari aus Dürers eigener Feder in seinem schriftlichen Nachlaß geht Folgendes hervor: Barbari, „ein lieblicher Moler", wies ihm „Mann und Weib, die er aus der Maß gemacht hätt", d. h. er zeigte ihm Aktzeichnungen, die nach bestimmten Proportionen angelegt sein sollten. Dürer bemühte sich dem auf den Grund zu kommen, „wie man sölch Ding zu Wegen bringen möcht". Aber Barbari verheimlichte es vor ihm, und das geschah zu einer Zeit, als Dürer jung war.

[1]) Umgekehrt L. Justi, Monatshefte f. kunstwissenschaftl. Litt. Berlin 1905, S. 34.

Nachher forschte Dürer von sich aus weiter und nahm sich dazu den Vitruv, „der schreibt ein wenig von der Gliedmaß eines Manns. Also aus den zwei obgenannten hab ich dornoch aus eignem Furnehmen gesucht."

Klar und deutlich spricht Dürer hier und an einer anderen ähnlich lautenden Stelle[1]) aus, daß er von Barbari die Anregung zu Aktstudien nach bestimmten Proportionsgesetzen erhalten habe. Für Dürer hat L. Justi solche nach einem Proportionsschema konstruierten Aktzeichnungen seit dem Jahre 1501 nachweisen können. Barbari hat seine nackten Figuren nicht konstruiert. Damit verbietet sich die Annahme, Dürer könnte sein Proportionsschema von diesen ohne weiteres hergeleitet haben. Justi hat vielmehr erwiesen, daß er sich im Anschluß an Vitruv selbst ein Proportionsschema geschaffen hat. Und das entspricht auch Dürers eigenen Äußerungen. Von Barbari sei er nur dazu angeregt worden überhaupt zu konstruieren und dem seine Aufmerksamkeit zuzuwenden.

Können also Barbaris unkonstruierte Akte nicht als Vorlagen für seine Proportionsstudien gedient und als etwas für ihn Neues die unmittelbare Veranlassung für den Beginn seines Konstruierens gebildet haben, so brauchen ihm solche doch auch nicht erst, eben bevor er selbst sein neugefundenes Proportionsschema anwendet, zu Gesicht gekommen sein, wie Justi voraussetzt, der mit dem Auftreten Barbaris in Nürnberg am Anfang des neuen Jahrhunderts das Bekanntwerden Dürers mit dessen Aktzeichnungen zusammenfallen läßt. Er kann sehr wohl Barbaris nackte Figuren gekannt und sich mit ihnen beschäftigt haben, ehe er auf die Suche nach einem Proportionsschema für den menschlichen Körper ausging. Nichts spräche dagegen, daß er schon Mitte der neunziger Jahre in Venedig Akte Barbaris (etwa in der Art einer Vorlage für die stehende Frau der Uffizien) oder Zeichnungen von ihm nach der Antike kennen lernte und nachahmte.

Und warum sollte Barbari, der Beziehungen zu Deutschland und Nürnberg unterhielt, nicht für den jungen Dürer in Italien eine Art Mentor gewesen sein? Aus Mantegna und Pollajuolo allein ist doch die ganze klassische Romantik Dürers vor 1500 nicht zu erklären.

Entschließt man sich überhaupt dazu einen künstlerischen Einfluß Barbaris auf Dürer zuzugestehen, so kann ein solcher der Hauptsache nach nur in den neunziger Jahren stattgefunden haben. Denn nach 1500 tritt das Barbaresk-Italienisierende in seinem Schaffen nicht etwa plötzlich oder mit besonderer Stärke auf. Seine italienisierenden Bestrebungen setzen sich nach dem Anfang des 16. Jahrhunderts einfach fort ohne einen erkennbaren neuen künstlerischen Anstoß. Der von Thausing für die Jahre 1501—1504 konstruierte „Wettstreit mit Barbari" ist unhaltbar.

Das neue Moment, das sich zu dieser Zeit geltend macht, ein exakt-wissenschaftliches Sichbemühen um ein Proportionsschema für den menschlichen Körper, kann, wie wir sahen, nicht einfach auf ein Bekanntwerden mit Barbaris Kunst zurückgeführt werden, nicht von Barbaris künstlerischen Resultaten, wie sie uns erhalten sind, seinen Ausgang genommen haben.[2]) Der Verkehr zwischen beiden seit Barbaris An-

[1]) Lange-Fuhse S. 342—343.

[2]) Wie man sich die Anregung Dürers durch Barbari zu Proportionsstudien vorzustellen hat, ist überhaupt unklar. Vielleicht hat Barbari entweder ein Proportionsstudienheft eines anderen Künstlers in seinem Besitz gehabt oder sich aber selbst ein solches nach fremdem Muster kopiert, ohne es für seine eigenen Arbeiten zu verwerten.

siedlung in Nürnberg hat also die italienischen Reminiszenzen Dürers höchstens wieder aufgefrischt, von neuem in Fluß gebracht und nach der einen oder anderen Seite Anregungen geboten.[1])

Auf Grund solcher Erwägungen mag man dann die Stelle in dem Brief an Pirckheimer von der zweiten italienischen Reise getrost auf Barbari beziehen. Pirckheimer war doch auch kein Seher und Gedankenleser und mußte sich unter dem „Ding das mir vor eilf Joren so wol hat gefallen" irgend etwas vorstellen können. Was — das kann nur der Zusammenhang in den gewiß recht salopp vorgebrachten Äußerungen ergeben. Da plaudert nun Dürer von seinen Freundschaften und Feindschaften in Venedig, erzählt von Giovanni Bellini, er sei sehr alt und noch der best im Gemäl. Darauf folgt die Stelle: „Und das Ding, das mir vor eilf Joren so wol hat gefallen, das gefällt mir itz nüt mer. Und wenn ichs nit selbs säch, so hätt ichs keinem Anderen gelaubt." Und dann fährt er fort: „Auch laß ich Euch wissen, daß viel besser Moler hie sind weder daussen Meister Jacob ist." Auf das Vorhergehende (Bellini) kann sich „das Ding" nicht beziehen, muß also wohl mit dem nachfolgenden Barbari-Passus in irgend einem gedanklichen Zusammenhang stehen. Und das ergibt einen Sinn, sobald man die Hauptanregung durch Barbari nicht, wie Thausing, in die eben verflossenen Jahre 1501—1504 setzt, sondern in die Mitte der neunziger Jahre. Es würde dann heißen: Was ich vor elf Jahren an Barbari (und den anderen Italienern) hier bewundert habe, macht jetzt keinen Eindruck mehr auf mich. Das ist für mich ein überwundener Standpunkt. Und das konnte Dürer in der Tat damals sagen.

Figuren, wie Barbari sie uns hinterlassen hat, hatte er auf Grund seiner eigenen Proportionsstudien und eines nach dem Anfang des 16. Jahrhunderts anhebenden eifrigen Modellstudiums weit überholt. Den Geschmack an den Mythologieen klassisch-romantischen Genres hatte er verloren. Das bildete, nach dem Material von ihm erhaltener Arbeiten zu schließen, während der zweiten venezianischen Reise für ihn keinen Anziehungspunkt mehr. Er war damals für anderes gestimmt und scheint für die antikisierende Phantastik keinen Sinn mehr gehabt zu haben. Etwas dergleichen dürfen wir vielleicht auch aus der bekannten Stelle in dem Venezianischen Brief an Pirckheimer vom 18. Aug. 1506 herauslesen: „Item der Historien halben sieh ich nix Besunders, das die Walchen machen, das sunders lustig in Euer Studiren wär. Es ist umer das und das ein. Ihr wißt selber mehr weder sie molen." — Er wird sich damals wohl auch nicht sehr darum bemüht haben. Das klingt recht verdrossen.

Jedenfalls spielt das mythologische Genre in der Weise, wie er es im Anschluß an die Italiener gepflegt hatte, keine Rolle mehr in der Zeit der Reife. Er sah später selbst als bezeichnend für seine Jugend an, daß er ungeheuerliche und ungewöhnliche Gestalten geliebt habe (se adolescentem in pingendo amasse monstrosas et inusitatas figuras).[2]) Das war eine Episode der Sturm- und Drangzeit.

[1]) Daß Dürer damals von Barbari die Perspektive gelernt haben soll, dafür gibt es gar keine Beweise.

[2]) Als Ausspruch Dürers in einem Brief Melanchthons an Hardenberg. Thausing II, 285. Die Antithese der Naturbetrachtung hier ebenso wie in dem Brief an Georg von Anhalt. Vgl. Schluß der dritten Studie.

III.

Dürers Sturm- und Drangzeit.

Aus der Gesamtheit der Werke, die Dürer in den seiner Wanderschaft folgenden Jahren geschaffen hat, gewinnt man den Eindruck: nichts Abgeschlossenes, in sich Abgerundetes ist es gewesen, was er von der italienischen Kunst in sich aufnahm; es waren nur Bruchstücke. Mit Bestimmtheit zu formulieren, was er der ersten italienischen Reise zu verdanken hat, ist deshalb schwer, weil er zu einer Zeit nach dem Süden ging, als er im Anfangsstadium seiner Entwicklung stand und noch keins seiner großen Werke geschaffen hatte, so daß es keinen Maßstab dafür gibt, wie er geworden wäre, hätte er Italien nicht gesehen. Sein innerstes Wesen hat er jedenfalls nicht verändert, und die Bekanntschaft mit dem Süden hat nicht in dem Maße umgestaltend auf seine Phantasie und Formanschauung gewirkt wie bei den deutschen und niederländischen Italienfahrern des 16. Jahrhunderts. Als Gotiker ist er ausgezogen, und noch von spätgotischem Stilgefühl beherrscht, kehrt er zurück.

Gewiß kam durch seine Verbindung mit Italien ein größerer Zug in seine Kunst. Alles wächst an Dimension und Ausdruck. Und die neuen Eindrücke trugen gewiß dazu bei, daß er aus der beschränkten Spießbürgerlichkeit, in der die heimische Nürnberger Malerei befangen war, herausgerissen wurde. Nach seiner Rückkehr ergeht er sich gern in großen Formaten. Es entstehen die umfangreichen, machtvollen Holzschnitte der neunziger Jahre.

Technische Errungenschaften mag er gleichfalls mit heimgebracht haben, wie das Malen mit Leimfarben auf Leinwand. Er hat diese Methode, die in der Paduanischen Schule gebräuchlich, in Deutschland aber damals noch nicht verbreitet war, bei dem Mittelbild des Dresdener Altars und dem Bildnis Friedrichs des Weisen in Berlin angewandt.

Der schönen Form und dem Linienschwung der italienischen Kunst gegenüber hat er sich, wenn auch nicht ganz, so doch im Grunde ablehnend verhalten. In welcher Weise er auch nach dieser Richtung Anregungen aufnahm und verwertete, ist in der vorigen Studie an einigen Fällen erwiesen worden.

Der Meister, der ihn vor allen angezogen haben muß, war Mantegna. Eine Berührung mit der auf das Erhaben-Ausdrucksvolle, Pathetisch-Großartige gerichteten Seite seiner Kunst mochte bei Dürer etwas wecken, was schon längst in seiner eigenen Natur schlummerte, dessen Verwirklichungsmöglichkeit und Verwertbarkeit er sich aber

noch nicht voll bewußt geworden war. Dort trat ihm eine Steigerung der menschlichen Persönlichkeit entgegen, welche die deutsche Kunst nicht kannte. In der Apokalypse zeigt sich, wie das Pathos Mantegnas auf ihn gewirkt hat. Etwas Gewaltiges, oft sogar Gewaltsames kommt nach der italienischen Reise in seine Kunst.

Wir sahen dann, in welchem Maße ihm das echt italienische Vergnügen an dem Gliederbau nackter Körper durch Eindrücke des Südens aufging. Hier kreuzten sich Einflüsse Mantegnas mit solchen Pollajuolos, Barbaris und wohl noch anderer Meister, so daß für uns im ganzen nur eine allgemein-italienische Beeinflussung zu bemerken ist. Den nackten Körper in italienischem Sinne nach seiner Anatomie, Muskulatur und Ponderation von sich aus wirklich zu beherrschen, das hat Dürer damals nicht gelernt. Er übernahm vom Süden eine leidenschaftliche, aber zum Teil recht unglückliche Liebe zum Nackten — in Verbindung mit mythologisch-novellistischen Stoffen —, aber er wußte das Nackte noch nicht zu organisieren und greift deshalb verschiedentlich auf seine italienischen Vorbilder zurück. Das Nackte bildete ein Problem für ihn, das aufgestellt war und energisch hin und her erwogen wurde, aber in den neunziger Jahren noch nicht einer endgültigen Lösung entgegengeführt werden konnte.

Endlich läßt sich hie und da ein Eingehen auf italienisches Sentimento bei Dürer beobachten. Jenes Elegische im Gefühlsausdruck, das gewissen italienischen Köpfen eigen ist, kommt bei ihm zuweilen vor, bei mythologischen und genrehaften Darstellungen. Es gibt weibliche Idealköpfe von ihm, die in der damaligen deutschen Kunst ganz für sich dastehen, denen er etwas Sentimental-Heroisches ins Antlitz zu legen sich bemüht hat. Sie können nicht unmittelbar germanischen Vorstellungskreisen entsprungen sein. Der Ausdruck des Heroischen als eines besonderen Typus wird durch ihn überhaupt erst der deutschen Kunst vermittelt.

Weit bedeutungsvoller aber als alles Italienisierende ist für seine Kunst, was sich aus seiner eigenen Natur heraus entwickelt hat.

Eine Seite seiner Begabung ist augenscheinlich auf der Reise nach Italien so recht zur Entfaltung gekommen und durch die Wanderung über die Alpen gefördert worden: die Darstellung der Landschaft.

Wir haben keine selbständige Landschaftsstudie, die vor der ersten italienischen Reise entstanden sein könnte. Die landschaftlichen Szenerieen auf Arbeiten der Wanderschaft weisen Elemente auf, die dem Motivenschatz der früheren deutschen Kunst entnommen sind, neben Objekten, die der Künstler selbst beobachtet und seiner Beobachtung gemäß dann aus dem Gedächtnis reproduziert hat. Diese Landschaften sind also komponierte Phantasiegebilde, die mit der Tendenz möglichst natürlich zu erscheinen auftreten. Für jede Art von Stoffen werden solche echt deutsch anmutenden Szenerieen verwandt. (Vgl. die ähnlich konstruierten Landschaften auf der Madonna-Rodrigues in Berlin und der Europa-Zeichnung der Albertina.)

Auf dem Gebiete der Landschaft ist Dürer Einflüssen italienischer Meister gar nicht zugänglich gewesen. Den phantastischen Elementen gegenüber, wie sie etwa paduanische oder andere oberitalienische Landschaften enthalten, hat er sich durchweg ablehnend verhalten. Im Landschaftlichen waren es dann gerade die Italiener, die seine Werke nach den verschiedensten Richtungen ausbeuteten. Bezeichnend für seine Art ist es schon, wie er die Szenerie des von ihm kopierten italienischen

Orpheus-Stiches (1494) umgearbeitet hat.[1]) Mit ein paar Strichen fügt er eins der ihm so leicht von der Hand gehenden, ganz deutsch anmutenden Landschaftsbilder auf der linken Seite ein.

Auf der Reise über die Alpen wurde er — zuerst für uns sichtbar — durch landschaftliche Eindrücke so gefangen genommen, daß er Örtlichkeiten, wie sie ihm von einem bestimmten Standpunkt aus erschienen, aufnahm, und daraus teils mit der Feder angelegte Zeichnungen, teils sorgfältig ausgeführte Wasserfarbenmalereien schuf. Dürer ist damit der Schöpfer der eigentlichen Vedute in der deutschen Kunst geworden. Durch keine niederländische Anschauungsweise, wie wir sie bei dem Meister des Peringsdörfferschen Altars noch antrafen, ist sein Blick der Natur gegenüber beeinträchtigt. Er sieht nur mit eigenen Augen.

Es dürfte heute kaum noch Widerspruch finden, daß die Tiroler Landschaftsstudien in den neunziger Jahren entstanden sind: Innsbruck, Trient, Venediger Klause usw. Aus ihnen hat Haendcke[2]) auch bestimmte Argumente beizubringen gesucht, die beweisen sollen, daß Dürer vor der venezianischen Reise i. J. 1505 schon einmal den Brenner überschritten haben müsse. An zweifellos früher entstandenen Arbeiten weist er Tiroler Reminiszenzen nach. Die Landschaft auf dem „großen Glück" soll das Städtchen Klausen an der Brennerstraße darstellen, und das trifft gewiß zu. Die schwalbenschwanzförmigen Zinnen an der Burg auf der Wasserfarbenmalerei des Louvre (L. 301), die auf dem Stich des hl. Eustachius wiederkehrt,[3]) könne Dürer nur in Tirol oder Italien gesehen haben. Überzeugend ist die Beobachtung, daß ein Teil der Ansicht von Trient (Bremen, L. 109) im Hintergrund der sicherlich um 1500 entstandenen allegorischen Zeichnung (Pupila Augusta) in Windsor (L. 389) vorkommt.[4])

Die Landschaftsbilder aus Tirol und die mit ihnen im Zusammenhang zu denkenden zeichnen sich durch Frische der Naturbeobachtung, durch einfache, schlichte Anschaulichkeit und Sachlichkeit aus. Der Künstler tritt mit naivem Sinn an die Objekte der Natur heran und bemüht sich sie getreu zu reproduzieren, so wie er sie sieht. Seine Darstellungsweise sucht er aus dem Augenschein heraus zu entwickeln unter möglichster Vermeidung von konventionellen, nur aus der Tradition geschöpften Formen. Er legt sich einen künstlerisch wirksamen Naturausschnitt zurecht, und er ist einer der ersten, der den Blick auf das Ganze solch eines Naturausschnitts zu richten weiß, ohne am einzelnen hängen zu bleiben, wie die meisten seiner Vorgänger. Mit seinem Auge umfaßt er mehr als diese und läßt sich auf jene alte, durchgehends miniaturartig-detaillierende Wiedergabe nicht mehr ein. Seine Veduten gliedert er schon nach Massen und verleiht seiner Bühne eine einheitliche Richtung nach der Tiefe, wie auf der Ansicht von Trient (L. 109).

Koloristisch beschreitet er in den Wasserfarbenmalereien neue Bahnen.

---

[1]) Vgl. oben S. 36.

[2]) Die Chronologie der Landschaften A. Dürers. Straßburg, 1899.

[3]) Daß die Partie mit der Burg sich auf dem Eustachius in gleichem Sinne findet, ist noch kein Grund die Pariser Zeichnung anzuzweifeln, wie L. Justi es tut. Repertorium f. K. XXVI, 1903, S. 457 A. 7. Wie weiter unten gezeigt wird, hat Dürer auch ein Stück einer anderen Landschaftszeichnung in eine graphische Arbeit im gleichen Sinne übernommen. Bedenklicher stimmen gegen die Pariser Zeichnung allerdings die unteren Ausschnitte, auf die Justi hinweist.

[4]) Vgl. oben S. 55. Bekanntlich ist die Szenerie dann wieder für den Kupferstich des hl. Antonius 1519 (B. 58) benutzt worden.

Er hat auch kleinere Ausschnitte von Naturszenerieen geschaffen, um sich der Struktur einer bestimmten ihn interessierenden Örtlichkeit zu bemächtigen.

Im unmittelbaren Verkehr mit der Natur kennt er keine sentimentale Anwandlung. Er bezweckt objektive Abbilder, keine Stimmungsbilder.

Für die Hochgebirgsnatur hatte er eine besondere Vorliebe; und die übertrug sich auf seine Schüler und Nachfolger. Höhenzüge mit schneebedeckten Gipfeln werden seit 1500 in Oberdeutschland allgemein gern verwendet.

Die meisten Gemälde des jungen Dürer enthalten Gebirgsszenerieen, sowohl Porträts (Selbstbildnis von 1498, Tucher-Porträts in Weimar und Cassel), wie andere Bilder (Beweinung, München; Anbetung der Könige, Uffizien); auch eine ganze Anzahl graphischer Blätter. Ein besonders großartig zusammengefaßter Hochgebirgsausschnitt von intensiver Wirkung auf dem Madrider Selbstporträt. Solche Bergreihen schließen den Hintergrund mit stark bewegten, energischen Linien ab, und das liebte Dürer.

In welcher Weise er aus den Landschaftsstudien, die er sich gesammelt hat, für seine Werke Motive schöpft, läßt sich an verschiedenen Beispielen verfolgen. Die Verwertung von Tiroler Veduten wurde schon vorhin erwähnt.

Obwohl er der erste ist, der eine Landschaftsstudie als Ganzes um ihrer selbst willen geschaffen hat, übernimmt er eine solche doch nicht in ihrer Totalität in das Werk, in dem sie Verwendung finden soll, sondern er schneidet sich einzelne Stücke heraus und versetzt Teile, wie es ihm gerade für sein Bild zweckdienlich erscheint. Aus einzelnen Partieen der Vorlage oder verschiedener Vorlagen konstruiert er sich ein neues Ganzes, je nach seinen formalen und dekorativen Absichten. Der Begriff der Landschaftsstudie als eines Stimmungganzen, dessen Grundelement zu wahren ist, wie ihn die moderne Kunst kennt, existiert für ihn nicht. Die Art seines Vorgehens wird deutlich bei einem Vergleich der Landschaft der Meerkatzen-Madonna mit ihrer Vorlage, der Londoner Wasserfarbenzeichnung des Weiherhäuschens, worauf schon von L. Justi für diesen Fall verwiesen worden ist.[1]) Die mit dem Londoner Blatt vorgenommenen Verschiebungen und Veränderungen sind sehr merkwürdig, z. B., wie er die langen Grasbüschel, die hier auf der rechten Seite am Wasser stehen, im Stich aus der Rasenbank der Maria hervorwachsen läßt. Was er im übrigen hinzugesetzt, was er fortgelassen und verändert hat, ist ja leicht weiterzuführen.

In einen anderen, für die Beziehung zwischen Entwurf und ausgeführtem Werk interessanten Fall gewährt die Erlanger Zeichnung (L. 431) Einblick: Eine Gebirgslandschaft mit zackigen Felsen und einem See. Offenbar ein Phantasieprodukt, keine unmittelbare Naturstudie, als die Haendcke (S. 6) sie hinstellt. Die Mitte mit dem eingesattelten Berg und den übereinander gereihten Höhenzügen findet sich im gleichen Sinn als Mittelstück des Hintergrundes auf dem Holzschnitt der Heimsuchung im Marieenleben wieder.[2]) Aber die Wasserpartie ist fortgelassen, und stattdessen eine Szenerie in der Art der Tiroler Felsenburgen vor jene Berge gesetzt. Auch hier stehen wir vor jenem schon von L. Justi gekennzeichneten Prozeß des Zusammenstückens landschaftlicher Gründe aus verschiedenen heterogenen Bestandteilen. Das

[1]) Repertorium f. K. XXVI 1903, S. 467.

[2]) Auf dem Entwurf zu diesem Holzschnitt in der Albertina (L. 473) kommt diese Partie noch nicht vor. Da ist eine Landschaft nur ganz flüchtig aus dem Kopf mit ein paar Strichen hingeworfen.

Umsetzen einer Vorlage im Gegensinn machte Dürer gewiß nicht die geringste Schwierigkeit. Er, der gewiegte Graphiker, besaß darin offenbar eine solche Leichtigkeit und Raschheit, von der sich der Laie kaum eine Vorstellung machen kann.

Die Erlanger Zeichnung wird nicht vor 1500 entstanden sein. Mit den frühsten Landschaften, wie Haendcke will, ist sie gar nicht auf eine Stufe zu stellen. Dazu ist sie viel zu frei und groß konzipiert. Sie bietet den Entwurf eines für bestimmte Zwecke zugerichteten Hintergrundes und ist, wie schon erwähnt, gewiß nicht vor der Natur geschaffen. Das geht aus der ganzen Art der Anlage hervor: vorn rechts der große Baum als Repoussoir, links die Felspartie als Seitenkulisse (wie sie ähnlich z. B. auf der Münchener Beweinung vorkommt, deren Landschaft mit den beiden soeben behandelten überhaupt verwandt ist).[1]) Die Zeichnung bietet ein wichtiges Beispiel, wie eine komponierte Landschaftsstudie von Dürer aussah, die unmittelbar für die Benutzung zurecht gemacht war, ganz anders als die gewöhnlichen Naturstudien.

Der Akt des Umarbeitens einer Naturstudie in eine im Dürerschen Sinne bildfertige Landschaft kann sich nun aber nicht allemal auf ein bloßes Verschieben, Ansetzen oder Abschneiden von Bestandteilen nach formalen Gesichtspunkten beschränkt haben. Während die Naturstudien, wie wir sahen, ganz objektiv, sachlich gehalten sind, macht sich bei einigen der im Rahmen ausgeführter Werke auftretenden Landschaften hie und da ein mehr subjektives Element bemerkbar. Man meint zuweilen etwas wie eine Beseelung der Natur durchzufühlen, als nehme sie Teil an Stimmungen, die in den dargestellten Vorgängen zum Ausdruck kommen, als sei ihr eine Psyche eingehaucht. Die Gegenstände der Natur subjektivieren sich für den Künstler, scheinen zu empfinden, wie er empfindet. Dadurch verliert die Naturdarstellung das Starre, Regungs- und Teilnahmlose, das sie vorher in der deutschen Kunst gehabt hat, und in die Wiedergabe der Landschaft kommen neue Stimmungselemente. Natürlich handelt es sich nur um leise, tastende Anfänge. Dürers Graphik vermag dergleichen kraft eines besonderen Linienausdrucks. Neben ihrer dekorativen hat die Linie stellenweise auch eine psychologische Funktion als Vermittlerin seelischer Emotionen. An ihr hängt das innere Leben, das der Künstler einer Landschaftsdarstellung einflößt. — Die Farbe spielt als Stimmungsfaktor in den Landschaften ausgeführter Gemälde kaum eine Rolle.

Dürer bringt auch bei manchen Gelegenheiten mit Bewußtsein ein romantisches Element in die Naturdarstellung. Die romantische Landschaft als Phantasielandschaft, an die sich gewisse poetische Stimmungen knüpfen, ist von ihm auf realistischer Grundlage in eigenartiger Weise ausgebildet worden. Das Märchenhafte sucht er z. B. bei der Geburt Christi oder der Anbetung der Könige durch eine Ruinenromantik zum Ausdruck zu bringen, wobei er sich für den Schauplatz wohl an eine Tradition anschließt, aber über alles Traditionelle hinausgehend den Stimmungscharakter vertieft. Verfallendes Gemäuer, knorriges Geäst, verwobenes Gestrüpp, hängendes Gras zwischen bröckelndem Gestein, das hat er zu romantischen Szenerieen vereinigt. Und das alles ist ganz aus deutschem Gemüt heraus erfunden und ausgestaltet, und ist ein kostbares Besitztum der germanischen Volksphantasie geworden. Auch in die Romantik des Waldes hat er zuerst sich künstlerisch einzuleben gesucht. Und darin sind ihm

[1]) Ähnliches auch auf dem Hintergrund der Landschaft der Maria mit den vielen Tieren in Wien.

Schüler und Bewunderer wie Baldung, Altdorffer, gewisse Schweizer u. a. gefolgt. Sie haben die assoziativen Elemente, auf denen die Hervorbringung einer romantischen Stimmung bei ihm beruhte, erkannt, weitergebildet und sogar bis zu Extremen gesteigert.

Dem Holzschnitt sind die größten Offenbarungen der Jugendepoche Dürers zu verdanken. Er hat ihm ganz neue Wirkungsmittel entlockt und solche aus den Eigenschaften seiner Technik heraus entwickelt. Die Werke, für die er ihn verwandte, haben in ihrem künstlerischen Charakter etwas so Zwingendes, daß man sie sich in keiner anderen Technik ausgeführt denken könnte. Er hat dem Holzschnitt einen Stil gegeben.

Sturm und Drang — die Worte stellen sich unwillkürlich ein, wenn man sich Dürers Schaffensgang nach der Mitte der neunziger Jahre vorzustellen trachtet. Man fühlt sich in eine Gärungsperiode versetzt. Ein Übermaß von Kraft, ein Drang zum Mächtigen, Gewaltigen, der indessen nie ins Zügellose ausartet. Der Holzschnitt wird ein dem entsprechendes künstlerisches Ausdrucksmittel. Das kostbarste Dokument für diese Stimmung ist die Apokalypse, ein Werk, das nicht nur den Höhepunkt der Frühzeit bezeichnet, sondern uns auch neben den reifsten Arbeiten vor allem teuer ist.

Es ist darauf hingewiesen worden, daß Dürers Holzschnitte sich zum Teil ihrem Grundschema nach und in ikonographischen Einzelheiten an die Illustrationen der Offenbarung in der Kobergerschen Bibel anlehnen.[1]) Aber wenn auch diese ihm von Jugend auf vertrauten Darstellungen einen festen Bestandteil seines inneren Schauens bildeten, so daß er bei seinen Schöpfungen unwillkürlich von ihnen ausging, so zeigt doch ein Vergleich mit ihnen erst recht, wie neuartig und selbständig seine künstlerische Auffassung und Anschauung ist. Man begnügte sich früher, die Schilderungen der Offenbarung Johannis objektiv wie kuriose Begebenheiten darzustellen. Man klammerte sich an das tatsächlich Gegebene und bemühte sich, die himmlischen Gesichte schlecht und recht, wie man sie aus der Schrift herauslas, dem Volke verständlich und deutlich zu machen. Eines höheren Aufschwungs war man nicht fähig. Und was man auch etwa dabei empfand, vermochte man nicht bildlich auszudrücken. Dürer als erster sucht den geistigen Gehalt der Offenbarung künstlerisch auszuschöpfen. Er versetzt sich in die Seele des Evangelisten und erlebt subjektiv alle heiligen Schauer vor der Nähe des Göttlichen, alle qualvollen Schauder vor dem himmlischen Strafgericht und dem über die Menschheit hereinbrechenden Wehe mit. Diese seine subjektive Erregung teilt er den Darstellungen mit. Es ist die mystisch-romantische Seele, die den phantastischen Stoff durchdringt, ihre Eingebungen in neue Formen kleidet und ihnen individuelles Leben verleiht.

Die kongeniale Auffassung, die Dürer für die von Posaunenschall durchdröhnten Schilderungen des Evangelisten mitbringt, befähigt ihn diese in die grandiosesten Bilder umzusetzen. Für die deutsche Kunst ist alles neu an dieser Art der Vergegenwärtigung. Das Erscheinen von Dürers Apokalypse markiert den Schritt vom Grotesken zum Dämonischen.

Gewiß mag Dürer Mantegnas pathetischem Stil manche Anregung zu verdanken haben, wie man des Näheren zu begründen versucht hat,[1]) und worauf oben

[1]) Thode im Jahrb. der kgl. preuß. Kunstslgn. III, S. 115.

[1]) G. v. Térey, Dürers venezianische Reise.

schon hingewiesen wurde. Aber von Natur muß doch eine Disposition für das Gewaltige, Erhabene, Leidenschaftliche in seiner Seele Grund geruht haben, die zur Entfaltung kam, nachdem er der Schongauerschen Grazilität seinen Tribut gezollt hatte. Die künstlerischen Mängel in Formgebung und Zeichnung, die der Jugendarbeit noch anhaften, kommen bei der neuartigen und genialen Interpretation und Bildgestaltung des Schriftinhalts kaum zum Bewußtsein.

Ist nun Dürer der einzige und erste, der einen solchen Umschwung für die deutsche Kunst herbeiführt? Wie gewöhnlich am Anfang einer neuen Entwicklung liegt gleichsam etwas in der Luft, dessen Niederschlag man an verschiedenen Stellen spürt.

Um eine für feinere seelische Emotionen empfängliche Kunst ins Leben zu rufen, war zunächst nötig, daß die Hand der Künstler freier, Geist und Phantasie beweglicher wurden. Die volkstümliche Holzschnittillustration hat dazu in nicht geringem Maße beigetragen. Die Volksbücher, die illustriert wurden, boten Gelegenheit ins volle Leben zu greifen. Indem es darauf ankam, launige Einfälle, Bizarres, Komisches in anregender, bewegter, allgemein verständlicher Weise zur Anschauung zu bringen gelangte man zu einer frischeren, schärfer pointierenden Darstellungsweise, die mit einer gewissen Verve die Ausgelassenheit der Gegenstände zu packen suchte. Und eine treffsichere Strichführung, die man sich erarbeitete, um das Charakteristische in seiner Momentanität wirkungsvoll zu akzentuieren, kam dann auch den Gegenständen von seelisch tieferem Gehalt zugute. Auf dem Boden der volkstümlichen Holzschnittillustration ist die Apokalypse erwachsen. Sie ist das erste Werk, wo bei einem erhabenen, von hohen geistigen Werten getragenen Stoff die künstlerische Ausdrucksweise dem Inhalt in moderner Weise gerecht zu werden weiß.

Etwa zur Zeit der Apokalypse bemächtigte sich aber überhaupt der oberdeutschen Malerei eine innere, zu gewaltsamen Gefühlsausbrüchen hinneigende Erregung, von welcher in Niederdeutschland in dem Maße nichts zu verspüren ist. Die Werke Baldungs, Grünewalds, des jungen Cranach, deren Anfänge zum Teil noch in Dunkel gehüllt sind, zeugen von einer solchen um die Wende des 15. und 16. Jahrhunderts allgemeiner sich geltend machenden seelischen Aufregung. Und so spiegeln auch die Schöpfungen der bildenden Kunst einen leidenschaftlichen Aufruhr wieder, wie er dem Beginne der Reformation in der allgemeinen Stimmung voraufging. Nach dem bis jetzt zu Gebote stehenden Material ist die Apokalypse aber das frühste Werk, in dem diese Leidenschaftlichkeit künstlerischen Ausdruck gefunden hat.

Die Apokalypse geht, vom technischen Standpunkt angesehen, auf eine Synthese des Schongauerschen Kupferstich- und des Wolgemutschen Holzschnittstils zurück. Aber schließlich ist es doch das spezifisch Dürersche, die neue Gestaltungsgabe, was den Ausschlag gibt. Daß der Baseler Hieronymus von 1492 mit der Nürnberger Holzschnitttechnik im Zusammenhang steht, ist schon in der ersten Studie betont worden. Sind die beiden von mir für Dürer vorgeschlagenen frühen Holzschnitte in Nürnberger Drucken tatsächlich von ihm, so wäre damit dargetan, daß er schon vor der Wanderschaft für den Holzschnitt arbeitete und durch Nürnberger Muster geschult wurde. Wolgemut ist, wie wir sahen, einer der ersten, der dem Holzschnitt durch stärkere Licht- und Schattenkontraste eine tonigere Wirkung zu verleihen sucht. Aber während der Holzschnitt bei ihm noch ganz flach wirkt, bildet Dürer ihn ins Dreidimensional-Plastische weiter. Alle Formen wie auch das ganze Raumbild erhalten eine stärkere Tiefenrichtung. Verschieden geformte und abgestufte Schraffierungs-

lagen — auch die Kreuzschraffierung wird ausgiebiger verwertet — schaffen eine reiche Modellierung. Die hellsten Lichter auf den plastischen Hebungen bleiben ausgespart. Der Holzschnitt erhält eine Kraft der Ausdrucksfähigkeit, eine bildmäßige Tonigkeit, was ihn für die größten Aufgaben befähigt. Wirft man von der Apokalypse aus einen Blick zurück auf die Dürer zugeschriebenen Baseler Holzschnitte, so erscheint der Abstand erheblich. Wessen Auge nicht darauf eingestellt ist, den von Dürer verschiedenen Duktus in der Strichführung zu erkennen, den sollte doch das stutzig machen, daß sich bei allen diesen Illustrationen keine Ansätze zu solchem tonreichen Modellieren finden, wie es auch schon in den den Baseler Arbeiten etwa gleichzeitigen Zeichnungen hervortritt. Es spielt bei ihm als Entwicklungsfaktor auf dem Gebiet aller graphischen Künste eine Rolle, die Mittel von Schwarz und Weiß immer sicherer auszunutzen, um für eine kubische Wirkung die Flächenschichten möglichst lückenlos ineinander überzuleiten.

Rein technisch betrachtet bedeuten die Holzschnitte der Apokalypse nach dieser Richtung ein Anfangsstadium. Um das Jahr 1504 (Marieenleben) ist ein weiterer Fortschritt erreicht. Und um 1511/13 ist der Meister auf der Höhe.

Dürer ist sich von Anfang an darüber klar, daß eine Hauptwirkung der Graphik auf einer künstlerischen Fleckenverteilung von Schwarz und Weiß beruht. Der Grad der Feinfühligkeit bei der Fleckenverteilung mit Rücksicht auf den dekorativen Gesamteindruck ist für den ästhetischen Wert bestimmend. Eine solche Feinfühligkeit ist Dürer in hohem Grade eigen, und sie zeigt sich auch schon in den frühen Zeichnungen. Deshalb verliert seine Graphik sehr rasch jenes Wirre, Undekorative, das vielfach Blättern seiner Vorgänger anhaftet und bei aller Kraft des Ausdrucks den ästhetischen Genuß beeinträchtigt. Bei ihm greift eine ganz bestimmte Ökonomie in bezug auf die Anlage von Flecken und Linien Platz.

Die Bedeutung der einzelnen Linie tritt für den Gesamteindruck im Laufe der Entwicklung mehr gegen die der Tonfläche zurück, wenn auch gewiß bis zuletzt Linienwerte in hervorragender Weise für die Wirkung maßgebend sind. Die Neuheit der Dürerschen Linie mit ihrer Lebensfülle ist in der Frühzeit neben Leistungen anderer Künstler vor allem frappierend. Seine Linie vereinigt zweierlei Funktionen: eine ornamental-dekorative und eine psychologisch-expressive. Als ornamentale Chiffre produziert die Linie für sich bestehende ästhetische Werte, auch unabhängig von dem Inhalt, den sie einschließt. Jede Form fügt sich einem bestimmten dekorativen Geschmack, wird nicht etwa ohne weiteres aus Naturvorbildern heraus entwickelt.

Bezeichnend ist es, wie in seiner Formgebung Altertümliches und Neuartiges nebeneinander geht. Für die Darstellung der Wolken z. B. verwendet er bald die mittelalterlichen flachen ornamentalen Bandwindungen, die allerdings unter seinen Händen eine eigene Lebendigkeit erhalten, bald sucht er auf neue realistischere Weise den Charakter luftiger, wirbelnder Massen herauszubringen.[1]) Illusionistische und dekorative Tendenzen gehen Hand in Hand.

Daß der Dürerschen Linie aber auch eine Ausdrucksenergie innewohnt, die als etwas ganz Individuelles dem Urgrund seiner Seele entspringt, läßt sich nicht beweisen, nur fühlen. —

[1]) Die letztere Tendenz wird dann in späteren Werken noch bedeutend gesteigert.

Im Stil der Apokalypse sind bekanntlich noch eine Anzahl anderer Holzschnitte, die sich über die neunziger Jahre verteilen, gehalten.

Schon längst gilt allgemein als Tatsache, daß von den Blättern der im Jahre 1511 erschienenen „Großen Holzschnitt-Passion" die meisten, im ganzen sieben, ihrer Entstehung nach in das Ende des 15. Jahrhunderts, die Zeit der Apokalypse fallen: Christus am Ölberg, Geißelung, Darstellung, Kreuztragung, Kreuzigung, Beweinung, Grablegung. Das ergibt sich auf den ersten Blick aus der stilistischen Verschiedenheit zwischen ihnen und den 1510 datierten Blättern der Folge. Sie stehen technisch ganz auf dem Niveau der Apokalypse-Holzschnitte. Die anderen Bestandteile zeigen der späteren Arbeitsweise entsprechend jene weit bewußtere Zusammenfassung der Licht- und Schattenpartieen zu größeren Massen, eine klarere Disposition von Hell und Dunkel und wirken deshalb übersichtlicher, plastischer und — namentauf die Ferne hin — dekorativer. Sie haben die stärkste Bildmäßigkeit, die dem Holzschnitt zu erreichen möglich war.

Dieselbe leidenschaftliche Erregung in der Passion wie in der Apokalypse. Jede Szene wird zu einer dramatischen Aktion, und als solche wuchtig zur Darstellung gebracht. Für Massen und Einzelfiguren sind die Rollen abgemessen. Wenn Dürer auch noch nicht imstande ist, die Massen völlig zu organisieren, so wird doch durch die Anlage der Komposition der dramatische Moment so unmittelbar zum Bewußtsein gebracht, daß man auf den ersten Blick sozusagen Herr der Situation ist. Ein großer Fortschritt der Unübersichtlichkeit früherer Passionsszenen gegenüber. Bei allem Überschwang des Gefühlsausdrucks nichts Ungebärdiges und Ungebändigtes. Alles wirkt mit volkstümlicher Anschaulichkeit im besten Sinne.

So gewinnt er einer der populärsten Aufgaben in Deutschland, an der sich schon die vorhergehenden Generationen mit aller Energie versucht hatten, ganz neue Seiten ab. Schongauersche Passionsszenen wirken phlegmatisch neben den seinigen, Wolgemut ordinär. Er hat das Leben und Leiden Christi in jene ergreifenden, auf das Gemüt wirkenden Bilder gefaßt, bei denen das allgemein Menschliche so tief zum Ausdruck kommt wie vielleicht nur bei Rembrandtschen Passionsszenen. Dabei setzt er sich keineswegs über jede Tradition hinweg. Wie die Haltung seines Christus in der Kreuztragung auf Schongauer zurückgeht, ist bekannt. Aber was ist bei ihm daraus geworden! Daß sich Raffael daran begeistern konnte! Die Szenen bekunden in manchen Zügen auch noch den Zusammenhang mit den Passionsspielen.[1]) Das Groteske tritt bei ihm seinen Vorgängern gegenüber in gemilderter Form auf. Es macht sich nicht mehr so breit wie früher. Und er sucht immer nach psychologischen Motivierungen.

Derselbe neue Geist, der Luther dazu trieb sich an die Quellen der Offenbarung zu wenden, rief Dürers selbständige und lebendige künstlerische Interpretationen der heiligen Schrift hervor.

Und diese Holzschnitte stehen am Anfang einer glorreichen Reihe von Passionsszenen und sind von ihm später noch übertroffen worden.

Mit den Blättern der beiden Folgen steht eine Anzahl anderer Holzschnitte in Zusammenhang, die sich auf die neunziger Jahre bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts verteilen, alle von großem Format und gleicher Stilistik, zum Teil von demselben

[1]) Vgl. darüber Tscheuschner: Die deutsche Passionsbühne u. d. deutsche Malerei im 15. und 16. Jahrh. Repertor. f. K. XXVIII, 1905.

25. Marter des heil. Sebastian.
Pass. 182.

26. Ulsenius.
Nürnberg 1496.

Feuer durchlodert wie Apokalypse und große Passion: Das Männerbad,[1]) Marter der hl. Katharina, Samson im Kampf mit dem Löwen, „Ercules“[2]), Ritter und Landsknecht, Madonna mit den drei Hasen, Marter der Zehntausend.

Von einigen dieser Blätter gibt es verschiedene Exemplare, mit und ohne Monogramm. In beiden Zuständen besitzt das Berliner Kupferstich-Kabinett: Männerbad, Ercules, Ritter und Landsknecht, Marter der Zehntausend. Bei einem Vergleich kann es nicht zweifelhaft sein, daß die Schnitte ohne Monogramm die schwächeren sind, sowohl hinsichtlich der Zeichnung wie der Schneidetechnik. Thausing hielt auch sie für eigenhändig.[3]) Seiner Hypothese über die Jugendgeschichte Dürers zu Liebe nahm er sie als die erste Redaktion der Darstellungen in Anspruch, die der Künstler noch in der Werkstatt Wolgemuts geschaffen hätte, der er nach Thausing noch einige Jahre nach seiner Rückkehr von der Wanderschaft angehört haben soll, ehe er sich selbständig machte und sein bekanntes Monogramm annahm. Diese Erklärung des Verhältnisses der verschiedenen Zustände hält ebensowenig stand wie Dürers angebliche Tätigkeit im Verein mit Wolgemut. Es kann sich nur um Nachschnitte nach den Dürerschen monogrammierten Blättern handeln, die schon bald nach Entstehung der letzteren in Umlauf gesetzt sein mögen, da es einen wirksamen Schutz für künstlerisches Eigentum damals noch nicht gab.

[1]) Vgl. oben S. 46.
[2]) Vgl. oben S. 50.
[3]) Vgl. Mitteilgn. des Inst. f. österr. Gesch.-Forschg. III Heft I, Dürers frühe Holzschnitte ohne Monogramm.

Zu solchen Nachschnitten nach Dürerschen Originalen gehört vermutlich auch das Martyrium des hl. Sebastian (P. 182. Abb. 25). Die Zeichnung geht, wie ich bestimmt glaube, auf Dürer zurück,[1]) aber der Schnitt ist schlechter als bei den großen Blättern der neunziger Jahre.

Dagegen kann ich den „Syphilitiker" vom Jahre 1496 überhaupt nicht als eine Arbeit Dürers anerkennen.[2]) Von dem in zwei Exemplaren erhaltenen Einblattdruck (beide zusammen auf der Wiener Hofbibliothek, Schreiber 1926) enthält der mit dem Druckjahr 1496 versehene den früheren und besseren Abzug (Abb. 26). Für Dürer ist die Darstellung zu unbedeutend, er hätte etwas anderes daraus zu machen gewußt. Die markige Formgebung spricht nicht ohne weiteres für ihn. Ähnliches kommt auch in der gleichzeitigen Nürnberger Buchillustration vor, wie das Titelbild in dem bei Hochfeder erschienenen „Büchlein der Zuflucht zu Maria in alten Oding" (um 1497).

Man hat gegen Ende des Jahrhunderts jedenfalls schon mit einer Nachahmung Dürerscher Kunst zu rechnen. Wie sein Holzschnittstil der neunziger Jahre imitiert worden ist, dafür bietet ein interessantes Beispiel der Kupferstich mit der Bekehrung Pauli im Dresdener Kabinett (P. III, 157, 110. Abb. 27)[3]) Er zeigt Eigenheiten jener großen Blätter vergröbert. Dürersche Bewegung ist nachempfunden. Auch bei der Landschaft geht der Stecher von Dürer aus.

Wo Dürer selbst die Hand am Werke hat, da leuchtet sein Genius meist auch durch alle äußeren Entstellungen hindurch. So glaube ich ihm einen Holzschnitt beimessen zu dürfen, der in die bisherigen Oeuvre-Verzeichnisse nicht aufgenommen, im Berliner Kupferstich-Kabinett allerdings unter seinem Namen eingeordnet ist: Eine Kreuzigung von großen Dimensionen (h. 0,57, br. 0,389. Abb. 28), umfangreicher als die Folgen und Einzelblätter der neunziger Jahre. Ich kenne fünf Exemplare in vier verschiedenen Zuständen, von denen zwei jedoch nur Stücke aus der Darstellung enthalten.

1. Königl. Kupferstich-Kabinett, Berlin. Der früheste mir bekannte Zustand, abgedruckt von intakter Holzplatte. Der Stock schlecht und roh geschnitten, der Abzug in vielen Partieen verwischt, auf zwei horizontal geteilte, aneinander geklebte Papierhälften gedruckt. Die Vorzeichnung scheint mir unbedingt auf Dürer zurückzugehen. In Einzelheiten verweise ich für den Kopf des Johannes auf den Johanneskopf der Grablegung in der großen Passion (B. 13), für den des rechten Schächers auf den des Johannnes der sieben Leuchter in der Apokalypse (B. 62). Der ganze Stilcharakter ist durchaus Dürerisch. Den Alten mit dem Turban kann nur er erfunden haben. Die Gruppe des Johannes und der neben ihm mit erhobenen Händen klagenden Frau hat etwas Mantegneskes in ihrem Pathos. Kleidung und Stellung des Johannes scheinen unmittelbar auf ein italienisches Vorbild zurückzugehen. Das Stellungmotiv ist verwandt mit dem des mittleren die Winde aufhaltenden Engels in der Apokalypse (B. 66). Die Anlage der Landschaft mit dem Kuppelbau[4]) im Hintergrunde entspricht ganz Dürers Gepflogenheiten, und

[1]) So auch Dodgson im Katalog der Holzschnitte des Brit. Mus. S. 268.

[2]) Für ihn kürzlich wieder in Anspruch genommen durch Dörnhöffer, Kunstgeschichtl. Anzeigen, Wien 1905, S. 50; Dodgson im Katalog der Holzschnitte des Brit. Mus. S. 268 „probably".

[3]) Vgl. J. G. A. Frenzel, Bekehrung des Paulus, ein bisher unbekanntes Kupferblatt etc., Leipzig 1854. — Der Güte des Herrn Geheimrat Lehrs verdanke ich eine photographische Vorlage für die Abbildung.

[4]) Eine ähnliche Rundkuppel auf Christi Abschied im Marienleben (B. 92).

27. Bekehrung Pauli. Kupferstich. Dresden.

auch die Figuren im Mittelgrunde, die Reiter und würfelnden Kriegsknechte, tragen das Gepräge seines Stils. Ganz ähnlich im Charakter sind die kleinen Figuren auf den Holzschnitten der Kreuzigung (B. 59), der Marter der Zehntausend (B. 117), und der Baseler Zeichnung für das Mittelbild des St. Veiter Altars. Nichts mit Dürer haben aber die ganz ordinären kleinfigurigen Szenen im Hintergrunde auf der oberen Hälfte des Blattes zu tun, links vom Kreuz: Christus am Ölberg und Gefangennehmung, rechts: Einzug nach Jerusalem, Judas am Baum hängend. Sie sind von einer stümperhaften Hand offenbar nachträglich eingefügt worden und fallen aus dem Charakter des Ganzen heraus. (In den späteren Abzügen sind sie entfernt.) Von diesen Zutaten abgesehen ist die Anlage des Blattes großartig und Dürers durchaus würdig. Die Komposition ist klarer und übersichtlicher als bei den meisten Szenen der frühen Serie der großen Passion, was leider bei dem ungeschickten Schnitt und den schlechten Abdrücken nicht ganz zur Geltung kommt.

2. Königl. Kupferstich-Kabinett, Berlin. Die untere Hälfte der Darstellung bis unmittelbar über den Kopf der stehenden Frau, durch zugefügten oberen Rand zu einem selbständigen Blatt gemacht. Sprünge namentlich am rechten und unteren Rand, die auf dem ersten Berliner Zustand noch fehlen, aber besserer Abzug als dieser.

3. Königl. Kupferstich-Kabinett, Dresden. Oberes linkes Viertel des ursprünglichen Blattes mit dem Schächer, dem halben Cruzifixus und den kleinen Szenen: Christus am Ölberg und Gefangennehmung. Ein unterer Rand hinzugefügt. Der linke Rand mehr ausgesprungen als auf dem ersten Berliner Zustand. Sonst aber derselbe Zustand; klarerer Abdruck.

4. Königl. Kupferstich-Kabinett, Dresden. Das ganze Blatt, wieder zusammengesetzt aus den drei Holzstöcken, auf vier zusammengeklebte Papierstücke abgezogen; mit viel mehr und stärkeren Sprüngen als auf allen vorhergehenden Zuständen. Die kleinen Szenen der oberen Hälfte alle entfernt (herausgeschnitten) und von den kleinen Figuren im Mittelgrund der unteren Hälfte der den Wassereimer tragende Scherge rechts vom Kreuz. Klarer Abdruck auf schlechtem modernem Papier. (Derselbe Zustand in Wien, Hofbibliothek).

Die Entstehung der Vorzeichnung dürfte um 1500 anzusetzen sein.

Für den Anfang des 16. Jahrhunderts gibt es Anhaltspunkte zur Datierung von ein paar Holzschnitten, die als Illustrationen zu Schriften von Conrad Celtes entstanden sind. 1501 erschien zum erstenmal der Sebaldus-Holzschnitt von Dürer in der zweiten Auflage von Celtes' Ode: De felicitate Norimbergae, dessen Genesis von Campbell Dodgson völlig klargestellt worden ist.[1]) Eine ausdrucksvolle, mächtige Figur von durchaus Dürerschem Gepräge. In technischer Beziehung macht sich den Holzschnitten der neunziger Jahre gegenüber bemerkbar, daß die kleinen Arbeiten (Häkchenkomplexe, Kreuzschraffierungen) mehr Raum einnehmen, die langgezogenen Geraden als Flächenteilungslinien zurücktreten, so daß im ganzen mit weicheren Übergängen ins Runde modelliert wird; eine Technik, die jedenfalls von der umfangreichen Beschäftigung mit dem Kupferstich her auf den Holzschnitt übertragen wurde.

Eng verwandt mit dem Sebaldus sind stilistisch zwei Illustrationen in Celtes' Quatuor libri Amorum (1502). Die Philosophie trägt Dürers Monogramm; aber auch

---

[1]) Jahrb. d. Kunstslgn. d. allerh. Kaiserh. 1902, S. 45. In der ersten Auflage, die bei Bergmann von Olpe in Basel erschien, ein Holzschnitt Wolgemuts.

28. Große Kreuzigung. Berlin. Kupferstich-Kabinett.

die Darstellung, wie Celtes dem Kaiser Maximilian sein Buch überreicht, darf ihm zweifellos zugeschrieben werden. Das Ornamentale ist ähnlich dem des Sebaldus-Blattes. Die geschmackvollen Weinstockverflechtungen werden am Anfang des 16. Jahrhunderts von Dürer für ornamentale Zwecke gern angewandt. Durch ihn wird überhaupt das rein dekorative Element, das in der Nürnberger Buchillustration des 15. Jahrhunderts anderen Druckorten gegenüber kaum eine Rolle spielt, wesentlich gefördert. (Vgl. auch das köstliche Bücherzeichen für Pirckheimer B. App. 52.)

Man merkt es den Holzschnitten vom Anfang des neuen Jahrhunderts an, daß die Formschneider Mühe hatten, sich in die veränderte Dürersche Zeichenweise einzuarbeiten. Der Schnitt der beiden Illustrationen in den Libri amorum ist teilweise wenig befriedigend. An einigen Stellen allerdings hat der Holzschneider den feinen Linien des Zeichners zu folgen gewußt, wie besonders bei dem Gesicht Maximilians; aber an anderen, z. B. dem Mantel des Celtes, läßt er im Stich und weiß mit dem Schneidemesser den eigentlich maßgebenden Strichen und Formbestandteilen der Zeichnung nicht gerecht zu werden.

Man hat mit diesen Illustrationen auch die in Celtes' Ausgabe der Opera Rosvithae (1501) in Verbindung gebracht und für Dürer in Anspruch genommen. Aber schon darüber herrscht Uneinigkeit, ob nur die ersten beiden, gleichsam die Titelbilder, oder alle[1]) von Dürer herrühren. Zumeist ist nur von jenen als Arbeiten Dürers die Rede. Besonders nachdem Giehlow auf der Rückseite einer Dürer-Zeichnung bei Bonnat in Paris (L. 348) eine flüchtige Skizze[2]) als den ersten Entwurf für den zweiten Holzschnitt der Rosvitha nachgewiesen hat, wagen sich kaum noch Zweifel an der Eigenhändigkeit hervor. Und doch kann ich mich nicht dazu verstehen diese zuzugeben. Schon wenn man die beiden Illustrationen chronologisch in das Werk Dürers einordnen soll, kommt man in Verlegenheit. Zu dem Holzschnittstil nach 1500 wollen sie ihrer Technik nach nicht passen.[3]) Andererseits stimmt aber die ganze szenarische Anlage der Darstellungen mit dem zu dieser Zeit von Dürer Geschaffenen überein. Für die Köpfe allerdings dürfte man bei Dürer keine Belege finden. Und die ganze Art des Agierens der Figuren, das Halten und Greifen der Hände ist undürerisch. Es fehlt der Ausdruck der Dürerschen Linie. Eine solche Auffassung steht auch nicht ohne weiteres im Widerspruch mit der Tatsache, daß zu der einen Illustration die Bonnatsche Vorzeichnung von Dürers Hand existiert. Dürer konnte sehr gut eine so flüchtige und ganz im Rohen gehaltene Vorlage wie jene Skizze geliefert haben, und diese wäre dann von einem Atelliergenossen weiter bearbeitet worden. Es gibt ja auch andere Beispiele, daß Dürer für ihm nahestehende Künstler Zeichenvorlagen lieferte.

Noch weniger als die beiden Titelbilder der Opera Rosvithae haben die Illustrationen in den Revelationes Sanctae Brigittae (Koberger 1500) mit Dürer zu tun, dem sie von Passavant (III S 183, Nr. 194) zugeschrieben wurden.[4]) Der elfte Holzschnitt, die Kreuzigung, ist nicht von derselben Hand wie die auf die Legende der

[1]) So Jaro Springer, Sitz. Ber. der Kunstgeschichtl. Gesellschaft i. Berlin 13. Mai 1904.

[2]) Abgebildet Dürer-Society III 1900.

[3]) Dan. Burkhardt hat sich deshalb auch berechtigt geglaubt sie sieben Jahre zurückzudatieren. Vgl. Dürers Aufenthalt in Basel, S. 28. — Mir erschienen sie immer wie Jugendarbeiten Hans Baldungs.

[4]) Sie sind auch noch von Kristeller (Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten Berlin 1905 S. 205) als Arbeiten Dürers aufgenommen.

29. Kreuztragung. Holzschnitt. Albertina.

hl. Brigitta sich beziehenden Illustrationen. Diese sind in ihrem Darstellungsschema abhängig von den Holzschnitten der Lübecker Rosvitha-Ausgabe (Gothan 1492), aber frei umgestaltet. Dem Künstler, der sie gezeichnet hat, kann man, wie ich glaube, noch eine Anzahl anderer Arbeiten zuweisen:

1. Eine Reihe von Passionsdarstellungen, zu der der Holzschnitt der Dornenkrönung (Bartsch Dürer App. S. 174 No. 4) gehört. Drei im Format und Stil mit diesem übereinstimmende Holzschnitte, die offenbar aus derselben Folge herrühren, sind mir bis jetzt begegnet, alle in neueren Abdrücken: Geißelung, Albertina; Kreuztragung, Albertina (Abb. 29); Kreuzigung, Berlin Kupf. Kab. (Holzschnitte 16. Jahrh. II, 427—10), Wien Hofbibl.

2. Eine Folge von Zeichnungen aus der Legende des hl. Benedikt,[1]) die in den Sammlungen von Berlin, Paris,[2]) München (Abb. 30,[3]) Braunschweig (Blasius),[4]) Wien (Albertina), Darmstadt,[5]) London zerstreut sind. Die Gegenüberstellung unserer Abbildungen der (verkleinerten) Münchener Zeichnung und der Kreuztragung ergibt wohl offenkundig die Identität des Künstlers. Campbell Dodgson (Kat. der Holzsche. des Brit. Mus. S. 502) will in dem Zeichner der Benedikt-Folge Wolf Traut erkennen, was mich jedoch nicht zu überzeugen vermag.

30. Benedikt-Legende. Zeichnung. München.

3. Von gleicher Hand, wie ich glaube, der Titelholzschnitt mit der Kreuzigung in dem Nürnberger Druck: Spiritualium personarum feminei sexus facta admiratione digna (1501).

Am Anfang des neuen Jahrhunderts, im Anschluß an die vorher betrachteten Illustrationen von Dürer setzen die Arbeiten ein, die Thausing[6]) zusammengefaßt und als die „Stücke des schlechten Holzwerks", von denen Dürer in seinem Tagebuch der niederländischen Reise spricht, in Anspruch genommen hat: verschiedene Heilige und Heiligenpaare (B. 104, 107, 108, 110, 111, 112, 118, 121). Diese Holzschnitte sind teilweise gewiß rasch und mit einer gewissen Flüchtigkeit ausgeführt und haben in ihrer Wirkung etwas

[1]) Schon von Thausing I, 277 dem Meister der Brigitta-Illustrationen zugeschrieben.
[2]) Phot. Giraudon.
[3]) Phot. Bruckmann.
[4]) Abgebildet bei Hausmann, Dürer.
[5]) Die beiden letzteren abgebildet in der Publikation der Albertina-Handzeichnungen von Schönbrunner und Meder.
[6]) I S. 306.

Rauhes, aber das gibt ihnen einen eigenen Reiz. Eine gesammelte Kraft steckt in dieser Rauheit, die etwas Imponierendes hat. Technisch bemerkenswert ist, daß das kupferstichartige Modellieren mit den flächenhaft zusammenhängenden, schmiegsamer ineinander geführten Schraffierungslagen an dieser Gruppe besonders hervortritt. Ein bezeichnendes Beispiel ist die Entrückung der Magdalena (B. 121). Da sind die beleuchteten Erhebungen ausgespart und kompakten Schattenflächen entgegengesetzt; eine neue Art für das Runden des Körperlichen wird in Anwendung gebracht. Und die von der tonigeren Kupferstichmodellierung hergenommenen Mittel werden dann systematisch weitergebildet.

Dem Holzschnitt ganz adaptiert und für neue großartige Wirkungen berufen tritt uns diese Technik in der Folge des Marieenlebens entgegen, von der die meisten Blätter in der Zeit um 1504 entstanden sein müssen. Als Anhaltspunkt für die Datierung dient die 1504 bezeichnete Begegnung an der goldenen Pforte. Einzelne Blätter mögen schon früher geschaffen und in ihren Entwürfen bald nach 1500 konzipiert sein. Zu den frühesten Bestandteilen des Marieenlebens scheinen mir Szenen wie die Heimsuchung (B. 84), Geburt (B. 85), Anbetung der Könige (B. 86), Flucht nach Ägypten (B. 89) zu gehören.

Damit stehen wir für den Holzschnitt an der unserer Betrachtung gesteckten Grenze.

Der Kupferstich ist eine Kunstform, in der Dürer sich in anderer Weise ausspricht, als im Holzschnitt. Er ist die kostbarere, edlere Gattung gegenüber dem volkstümlichen Holzschnitt. Die Technik gestattet und verlangt größere Feinheiten, zartere Detailarbeit. Und Dürer legt hier auf vollendete, ins Kleinste gehende Durchbildung besonderes Gewicht. Die Stoffe, die für ein kultivierteres Publikum berechnet waren, wurden zumeist dem Stich vorbehalten: die Mythologieen, das Nackte. Der Stoffkreis ist außerdem noch mannigfaltig: Madonnen, Legendarisches, Allegorieen, Genrehaftes, Monstra u. a. Passionsszenen kommen in der uns beschäftigenden Zeit nicht vor und sind auch vor 1508, dem Beginn der Kupferstich-Passion, nicht gestochen worden. Das volkstümlich Religiöse, wodurch auf größere Massen gewirkt werden sollte, blieb dem Holzschnitt überlassen.

Dürer hat ein besonders feines Gefühl für den metallischen Charakter des Kupferstichs gehabt und ihm mit fortschreitender Entwicklung immer mehr Rechnung getragen. Das Blanke, Spiegelnde des Metalls macht sich auch in den Abzügen für die ästhetische Wirkung geltend. Die Feinarbeit der Modellierung wird allmählich so gesteigert, daß die Rundungen in ihrer Konkavität gleichsam etwas Poliertes bekommen. Die letzte Stufe der Vollendung erreicht er mit den berühmten Stichen der Jahre 1513 und 1514: Ritter, Tod und Teufel, Melancholie und Hieronymus im Gehäus. Vorher setzt etwa um das Jahr 1503 eine neue, an die Jugendperiode sich anschließende Etappe ein, für welche Arbeiten wie die säugende Madonna (B. 34) und das Todeswappen (B. 101) aus dem Jahre 1503, Adam und Eva 1504 (B. 1), bezeichnend sind. Bis dahin läßt sich von den frühen Arbeiten an eine fortgesetzte Verbesserung und Verfeinerung der Stichtechnik verfolgen.

Wie die Technik im Anfang aus der Schongauerschen hervorwächst, dafür zeugt besonders die Madonna mit der Heuschrecke, die jedenfalls der früheste erhaltene Stich ist.[1]) Was ihr fehlt, ist eine sachgemäße Modellierung ins Runde; die Stechweise

[1]) Vgl. oben S. 27.

nimmt noch ganz auf das Eckige, Gebrochene der Formgebung Rücksicht. Dem wird schon mehr abgeholfen in den nächsten Blättern, dem Liebesantrag (B. 93) und den Landsknechten mit dem Türken (B. 88). Man vergleiche etwa die Kniepartie bei der Madonna und der Frau des Liebesantrags. Wie anders — freilich auch noch unvollkommen — rundet sich bei der letzteren das Gewand über den Knieen mit Berücksichtigung der darunterliegenden Form. Dürer strebt danach, durch aneinander gereihte, langgezogene und in sich geschweifte Linien das Runde herauszumodellieren. Diese Art behält er lange bei, bis er nach und nach zu Beginn des zweiten Jahrzehnts des neuen Jahrhunderts bei voller technischer Reife zu jenem allem Schematischen entrückten System gelangt, unter möglichster Aufgabe der zeichnerischen Strichwirkung durch fein gegeneinander abgestimmte Tonmassen verschiedener Helligkeitsgrade den subtilsten Modellierungswerten gerecht zu werden.

Bewundernswert ist es, wie er in seiner ersten Epoche, zu der Zeit, als er den Holzschnittstil ins Zeichnerisch-Machtvolle, Gewaltige steigert, den Kupferstich ins Feine, zart und weich Modellierende ausbildet. Das Fortschreiten bis zu der Staffel um 1503 läßt sich allerdings nicht im einzelnen urkundlich festlegen, da die Stiche bis auf einen nicht datiert sind. Aber es gibt stilistische Anhaltspunkte. Zieht man das rein Technische in Betracht, so darf man sagen, daß die an Schongauer sich anschließende Manier bei ihm im 15. Jahrhundert herrschend bleibt und auf das neue Ziel hin in persönlicher Weise weitergebildet wird.

Nach der Form des Monogramms und dem Stil gehören mit den frühen, schon genannten Blättern zusammen[1]): der verlorene Sohn (B. 28), die Buße des Chrysostomus (B. 63) und der hl. Hieronymus (B. 61). Wie viel reicher sind die Szenen ausgestaltet als bei Schongauer! Traditionelles und Originales geht nebeneinander her. Das den Figuren als Standfläche oder Hintergrund dienende sozusagen neutrale Bodenterrain, das schon gelegentlich der Berliner Madonnenzeichnung erwähnt wurde, bei Schongauer meist aus nebeneinander gestellten Häkchenreihen bestehend, wird in Dürers Stich kompakter durch engverbundene, langgezogene Striche geformt.[2]) Es steht außerhalb der übrigen Szenerie, ist mit ihr nicht organisch verwachsen; und das noch weit über die Jugendepoche hinaus. Daneben aber ein neuer Reichtum in der Belebung der Bühne. Ein Streben nach illusionistischen Wirkungen, wie sie die Schwarz-Weiß-Kunst noch nicht kannte. Die Dorfidylle des verlorenen Sohnes, eine Offenbarung heimatlicher, intimer Kunst, die romantische Felseinsamkeit des Hieronymus, das erschließt dem Kupferstich weite, bisher unbebaute Gebiete. Figürliches und Landschaft ist aber noch nicht zu einer Bildeinheit verschmolzen.

Die anderen allgemein als früh anerkannten Stiche, die sich anschließen, gruppieren sich um das allein durch ein festes Datum gesicherte Blatt der vier Hexen von 1497. Über dieses und seine Beziehungen zur italienischen Kunst ist in der vorigen Studie ausführlich gesprochen worden. Sehen wir von dem technisch unvollkommeneren

[1]) Die von R. H. Köhler in seinem zitierten Katalog versuchte chronologische Anordnung der Stiche ist im ganzen vortrefflich. Hier können nur einige Beispiele für die Entwicklung herausgegriffen werden.

[2]) Beides zusammen in der Buße des Chrysostomus, wo auch die Formation der Felsen auf Schongauer zurückgeht. — Aus der Art und Anlage dieses Terrains (besonders auf späteren Stichen) hat L. Justi (Repertor. f. K. XXI S. 439) Schlüsse für eine Beeinflussung Barbaris durch Dürer gezogen, die mir jedoch nicht zwingend erscheinen.

und deshalb wohl früheren „kleinen Glück“ ab, so tritt uns hier die erste ausführliche Behandlung des Nackten in Dürers Stecherwerk entgegen. Die Modellierung ist noch unsicher, tastend, wie bei dem Frauenakt der Uffizien-Zeichnung. Unregelmäßige Strichlagen, aus parallelen und gekreuzten Schraffierungen bestehend, in den Schattenpartieen, zum Teil recht verworren kombiniert, wie auf dem Rücken der linken Hexe; die im Lichte stehenden Hebungen als ausgesparte Flächen herausprallend. Dann ein stufenweises Fortschreiten in bezug auf ein immer detaillierteres Eingehen auf die Hebungen und Senkungen der Körperoberfläche: über den Traum des Doktors (B. 76) und die Mythologieen (B. 71, 73) zu der Nemesis (B. 77) und dem 1504 datierten Stich Adam und Eva (B. 1), mit dem ein gewisser Abschluß nach der Richtung erreicht wird.[1])

Erst Anfang des 16. Jahrhunderts überwand Dürer nach und nach, was ihm von der Schongauerschen Kunstsprache anhing. Wie stark er in ihrem Banne stand, läßt namentlich auch der Gewandstil auf den Kupferstichen der neunziger Jahre erkennen. Ganz Schongauerisch auf der Heuschrecken-Madonna. Bei den folgenden sucht er den Faltenwurf klarer zu gestalten und plastischer zu modellieren. Die Drapierung behält zunächst etwas Zerrissenes, ist in kleinere Partieen zerlegt; schmale, beleuchtete Faltenkämme neben dunklen Faltentälern, wie bei dem Hieronymus (B. 61). Entwickelter bei der Madonna mit der Meerkatze (B. 42). Sie ist sicherlich vor 1500 entstanden und gehört ihrem Stil nach mit den Stichen der neunziger Jahre eng zusammen.[2]) In bezug auf technische Vollendung bezeichnet sie einen gewissen Höhepunkt dieses Stils. Es ist aber noch viel Schongauerisches darin.[3]) Wie Dürer hierauf von dieser Art der im Kleinen modellierenden Gewandbehandlung dazu übergeht, breitere Stoffmassen, nach Licht und Schatten abgestuft, gegeneinander zu stellen, die einzelnen Partieen toniger und weicher zu verbinden, dafür bildet die säugende Maria vom Jahre 1503 (B. 34) ein Beispiel. Und auf dem gleichzeitig entstandenen herrlichen Todeswappen (B. 101), an dem Gewand der Frau welche Kunst der Stoffimitation! Hier geht überhaupt alles infolge einer glücklichen Anlage der Modellierungswerte so ineinander, daß sich das Ganze, aus einiger Entfernung betrachtet, zu nahezu völliger Bildeinheit abrundet. Man muß einmal dieses Blatt und die Meerkatzen-Madonna in tadellosen Abdrücken nebeneinander legen, um sich des Abstandes der letzteren mit ihren zerrissenen Flächen bewußt zu werden. Kurz vor 1503 setzt jener konsequente Feinstil ein, für den das Todeswappen eines der frühsten hervorragenden Beispiele ist. Etwa zu gleicher Zeit steigert sich auch infolge einer sichereren und wirksameren Fleckenverteilung die Harmonie des dekorativen Eindrucks.

Den Beginn von Dürers Feinstil aus seinen Beziehungen zu Barbari am Anfang des neuen Jahrhunderts herzuleiten hat gar keine Berechtigung. Er entwickelt sich konsequent aus seiner früheren Technik heraus. Ebensowenig wie in formaler läßt sich auch in kupferstichtechnischer Hinsicht nach 1500 ein Umschwung wahrnehmen, der eine tiefgehende italienische Einwirkung voraussetzte. Andererseits aber

[1]) Der stecherischen Qualität nach ist die Reihenfolge: Amymone, Traum des Doktors, Eifersucht. — In welcher Weise die Proportionsstudien in die obige Reihe eingreifen, hat Ludwig Justi in seiner Schrift ausgeführt.

[2]) In dem an kuriosen Datierungen reichen Dürer-Abbildungswerk der Deutschen Verlags-Anstalt 1904 (Val. Scherer) rangiert sie nach dem Jahre 1505.

[3]) Über das Italienisierende vgl. oben S. 58.

scheinen mir auch die Gründe nicht stichhaltig, die Justi dafür geltend macht, daß Barbari in seiner ganzen Stechkunst von Dürer abhängig sei. Er geht meiner Ansicht nach von der falschen Voraussetzung aus, daß das ganze Stichwerk Barbaris, als kompakte Masse, in demselben Zeitraum — nach seiner Ansiedelung in Deutschland — entstanden sei. Kristeller hat sein Oeuvre schon in verschiedene technisch und deshalb auch zeitlich zu trennende Gruppen zerlegt, und ich stimme mit seiner Einteilung im großen und ganzen überein. Die technisch unentwickeltere und deshalb als früher anzusehende Gruppe (z. B. Kr. 3, 5, 6, 25, 26, 27) trägt stilistisch einen ausgesprochen venezianischen Charakter, und sie steht technisch gerade Dürers Feinstil erheblich fern. Sie kann unmöglich unter dem Einfluß dieses Stils entstanden sein, und Barbari deshalb auch unmöglich erst nach dem Zusammensein mit Dürer am Anfang des 16. Jahrhunderts von diesem das Stechen erlernt und alle uns erhaltenen Stiche angefertigt haben.[1]) Ob auf die Ausbildung von Barbaris Feinstil, wie er in den Stichen Kr. 8, 12, 21, 28, 29, zutage tritt, Dürer einen Einfluß gehabt hat, lasse ich dahingestellt; es gehört auch nicht in den Rahmen dieser Untersuchung. Kristeller tritt hier für eine Anlehnung Barbaris an Lucas von Leyden ein. Jedenfalls kann man nicht umhin anzunehmen, daß das, was an der Technik der früheren Barbari-Stiche deutsch berührt, auf dieselben Quellen zurückgeht, denen Dürers Technik entsprungen ist: auf den deutschen Kupferstich vor Dürer.

Den graphischen Werken stehen die Gemälde der Jugendzeit an Zahl und Bedeutung nach. Eine Reihe von Porträts, verschiedene Altarbilder, eine kleine Madonna (1503, Wien) und ein mythologisches Bild, Herkules (1500, Nürnberg), sind erhalten.

Von den Porträts sind als authentisch anzusehen: Kurfürst Friedrich der Weise (Berlin), Selbstbildnis (1498, Madrid), Hans und Felicitas Tucher (1499, Weimar), Elsbeth Tucher (1499, Cassel), Oswald Krell (1499, München), der sogenannte Hans Dürer (1500, München).

Auf Dürersche Originale gehen jedenfalls zurück: das Porträt des Vaters von 1497 und das der sogenannten Fürlegerin in modischer Tracht. Von dem ersteren gibt es Exemplare in München, Frankfurt und London (National-Gallery); das Londoner Bild, das ich nicht kenne, wird von manchen Seiten als Original ausgegeben. Von dem Bildnis der sogen. Fürlegerin sind mir nur Reproduktionen bekannt nach den Exemplaren bei Sir Charles Robinson in London und bei dem Freiherrn Speck von Sternburg in Lützschena; das letztere macht den Eindruck einer sorgfältigen Kopie nach Dürer.[2])

Das Schema der Anordnung ist überall ungefähr das gleiche. Es sind Brustbilder in dreiviertel Profil, mit Armen bei Friedrich dem Weisen, Selbstbildnis, Krell, Vater und Fürlegerin, die anderen unter den Schultern abgeschnitten. Auf den Tucherbildnissen ist über dem unteren Rand noch ein Stück von einer Hand sichtbar, die eine Blume oder einen Ring hält. Die Art der Gesamtanlage der Figuren weicht also nicht sehr von der der frühsten Bildnisse ab und hält sich an das, was in Nürnberg üblich war. In Einzelheiten variiert Dürer. Kurfürst Friedrich, der Vater und Hans Dürer haben

[1]) Gerade zu dieser Gruppe gehören aber, wie wir sahen, alle die Stiche, die inhaltlich und formal zu gewissen Arbeiten Dürers in Beziehung stehen, und wo wir eine Abhängigkeit Dürers annehmen zu müssen glaubten.

[2]) Abgebildet im Jahrgang 1904 der kunsthistor. Gesellschaft für photogr. Publikationen. — Über die „Fürlegerin mit offenem Haar" vgl. unten S. 87. Im übrigen Weizsäcker im Katalog des Städelschen Instituts.

neutralen Grund. Der junge Albrecht steht neben einem Fenster mit Blick in die Landschaft, so daß der hell beleuchtete Kopf sich von der dunklen Wand neben der Fensteröffnung abhebt, ein Motiv, wie es auch auf niederländischen und florentinischen Porträts vorkommt. Ähnlich ist die Szenerie auf dem Bilde der Fürlegerin in Lützschena. Eine Landschaft im Hintergrund haben auch die drei Tucherporträts und Krell auf der einen Seite, während auf der anderen der Vordergrund unmittelbar hinter der Figur durch eine Tapete oder einen Vorhang abgeschlossen ist. In der äußeren Anlage des Porträts ist Dürer hier nicht bahnbrechend. So bedingt auch die Auffassung durch gewisse Schemata ist, so läßt er sich doch bei der Konzeption jedesmal von neuen künstlerischen Gesichtspunkten leiten. Schon diese frühen Bilder machen ihn zum ersten deutschen Porträtisten seiner Zeit. Das Porträt erlangt bei ihm eine individuelle Bestimmtheit ähnlich wie in den Niederlanden, wirkt aber ganz anders als dort. Es bekommt etwas Impulsives, fast könnte man manchmal sagen Herausforderndes.

Dürers Auge ist eingestellt auf das Charakteristische der Form. Er nimmt das Porträt als Formbild, nicht als Stimmungsbild. Die formale Charakteristik prävaliert vor einer seelischen oder malerischen Stimmung. Das Charakteristische der Persönlichkeit erfaßt er mit seiner präzisen Linienführung. Aber damit ist es nicht getan; er bringt auch etwas in das Bild hinein, das nicht bloß einer sachlichen Interpretation des in der Wirklichkeit Geschauten dient. Es ist das Persönliche seines Stils, das schnörkelhafte Eigenleben seiner Liniensprache, was bei ihm nicht immer an der Natur ein genügendes Korrektiv erhält. Mit einem altniederländischen Porträt verglichen haben die seinigen in dieser Zeit etwas Unruhiges, Zerrissenes. Die Konturlinien sind sehr bewegt, springen stark vor und zurück. Ein energisches Auf- und Abfahren bestimmt den Eindruck. Und dieses kühne Bewegungstempo greift auch auf den Schauplatz über, die Landschaft, die Bergzüge im Hintergrund. Dem Frauenbildnis wird eine solche Art der Behandlung am wenigsten gerecht. Dem spezifisch Weiblichen vermochte er damit nicht nahe zu kommen. Wie wenig in der Sache begründet sind z. B. die aus seinem linearen Gefühl heraus entstandenen Ausbuchtungen an der linken Gesichtslinie der Tucherin in Cassel.

Die Modellierung der Gesichter wird auf kräftig sprechende Einzelformen hin angelegt. Die Augen, die Nase, der Mund mit den meist stark geschwungenen Lippen sind selbständig ausgeprägte und zeichnerisch durchgebildete Formbestandteile. In ihrem Zusammenwirken ist die Relativität der Teile nicht immer ganz berücksichtigt. Er wird auch manchmal den Einzelformen darstellerisch noch nicht gerecht. Namentlich die Augen bereiten ihm zuweilen Schwierigkeit. Man braucht nur an den glotzenden Blick des Berliner Kurfürsten und der Felicitas Tucher in Weimar zu erinnern. Die meisten Partieen fesseln aber durch die wunderbare Lebendigkeit der Zeichnung. Auch den Händen, selbst wenn nur ein paar Finger sichtbar sind, ist ein eigener Ausdruck verliehen.

Jene nicht unmittelbar der Naturnachahmung dienenden ganz persönlichen Darstellungsmittel geben dem Bildnis auch seinen besonderen dekorativen Stil. Sie entrücken es aus dem Schein zufälliger natürlicher Willkür in das Bereich bewußter Kunst. Welche künstlerische Ökonomie der junge Dürer schon bei seinen frühen Porträts walten ließ, zeigt ihr Aufbau im ganzen, der etwas Tektonisches hat. Das Figürliche ist nach bestimmten Gesichtspunkten in die Bildfläche gestellt, mit allen

Teilen der Umgebung zeichnerisch in Beziehung gesetzt. Was aufgenommen, was abgeschnitten, ist sorgfältig erwogen. Ein kühn ineinander greifendes Linienspiel erzeugt den Eindruck des Festgefügten, Stabilen. Man beobachte etwa das auf die Wirkung durchgehender Vertikalen basierte Bildnis des Krell. Das Friedrichs des Weisen, das noch nicht eine solche Geschlossenheit und Sicherheit im Aufbau zeigt, gehört gewiß an den Anfang der Porträtreihe.[1])

Die malerische Ausführung der Frühbilder ist verschiedenartig, niemals schematisch. Sie erreicht bei den Gesichtern nicht jene lückenlose Verschmelzung aller Teile zu einem harmonischen Ganzen, jene den leisesten Hebungen und Senkungen, den zartesten Schwingungen der Oberfläche gerecht werdende Modellierung, wie bei einem gleichsam von innen heraus belebten Bildnis von van Eyck und seinen Nachfolgern. Das wird ein Problem für Dürer in seiner späteren Zeit. Jetzt formt er mehr in großen Zügen, faßt breitere Flächenpartieen zusammen, höht die Lichter auf und tönt die Dunkelheiten mit neutralen Schatten ab. Vielfach wird mit dem Pinsel gezeichnet, besonders den Haaren eine minutiöse Feinheit verliehen.

Man darf im Vergleich mit der Graphik vielleicht von kupferstichartig-subtil und holzschnittmäßig-breit ausgeführten Bildnissen sprechen. Zu den ersteren wäre das Selbstporträt in Madrid zu rechnen mit seinen fein abgestuften, zarten Tonlagen, die Perle unter den frühen Bildnissen. Zu den letzteren der Krell, packend durch die elementare Energie des Ausdrucks, groß empfunden und breit durchgeführt, ein echtes Produkt der Sturm- und Drangzeit.

Zu keinem der erhaltenen Bildnisse besitzen wir eine Vorzeichnung. Für den Kupferstich oder Holzschnitt hat Dürer das Porträt in seiner Jugend nicht verwandt. Dazu ist er erst verhältnismäßig spät übergegangen.

Ausgeführte Porträtzeichnungen als Selbstzweck sind vor 1503 nicht auf uns gekommen. In diesem Jahr setzen die prachtvollen Kohlezeichnungen von Köpfen ein: Frau (L. 5), leidender Mann (L. 230), Pirckheimer (L. 376), Jüngling (L. 426). Sie bilden den Anfang der Reihe großartig aufgefaßter, mit mächtigen Kohle-Strichen auf das Papier gesetzter Porträtköpfe, in Schwarz und Weiß abgetönt und zu bildartiger Wirkung gebracht. Aus demselben Jahre in sorgfältiger Silberstiftzeichnung, mit Schraffierungen schattiert, der Kopf eines jungen Mannes (L. 99).

Außerdem gibt es zwei Skizzenblätter nach Dürers Gattin aus früherer Zeit. Eine rasch mit großer Verve hingeworfene Federzeichnung in der Albertina (L. 457), und das mehr durchgeführte, weiß gehöhte Silberstiftblatt in Bremen (L. 113, von Lippmann als Katharina Frey angesprochen).

Als Maler von Altarbildern verzichtet Dürer auf die Mitwirkung figürlicher Holzplastik. Auch der Mittelschrein wird der Malerei vorbehalten. Was sich von frühen Altargemälden erhalten hat, ist spärlich. Vieles, was unter seinem Namen geht, ist nicht eigenhändig. Der Schwerpunkt seiner Tätigkeit lag damals in den

[1]) Das 1904 in Düsseldorf ausgestellte Bildnis eines Jünglings im Besitz des Großherzogs von Hessen in Darmstadt, in dem Peltzer (Albrecht Dürer und Friedrich II. von der Pfalz, Straßburg 1905) den Landgrafen Friedrich II. erkennen will, kann trotz mancher Übereinstimmung mit Dürers technischem Verfahren schon wegen des Mangels der für ihn so charakteristischen Linienbewegung nicht als sein Werk gelten. Es hat etwas Fades in der Anlage, etwas Müdes im Blick. Und auch die Landschaft mit den Bergzügen im Hintergrund ist zu weichlich für Dürer. Das Ganze macht den Eindruck einer Schulimitation.

Porträts und der Graphik. Für die Ausführung von Altären hat er vielfach Schüler hinzugezogen.

An erster Stelle unter den Kirchenbildern steht der Dresdener Altar. Er stammt aus der Schloßkirche in Wittenberg, und man nimmt an, daß Friedrich der Weise ihn bestellte. Da er kürzlich im Vordergrunde des Interesses gestanden und von berufenen Seiten eine eingehende Würdigung erfahren hat,[1]) so verzichte ich auf eine neuerliche weitläufige Analyse und berühre nur einige für unseren Zusammenhang wesentlichen Punkte.

Mittelbild und Flügel sind nicht zu gleicher Zeit geschaffen, das darf man heute wohl als Tatsache hinstellen. Die Mitte ist gewiß in den neunziger Jahren entstanden. Die Flügel rühren aus späterer Zeit her. Und zwar möchte ich mit Justi annehmen, daß sie nach der zweiten italienischen Reise, nicht, wie Wölfflin will, vorher hinzugefügt worden sind. Was das Werk an späteren Zutaten und Übermalungen aufzuweisen hat, ist jetzt aufgeklärt, und namentlich haben sich die Seitenmauern des Mittelbildes, die mit Dürers damaligen perspektivischen Kenntnissen nicht in Einklang zu bringen sind, als Beigaben neuerer Zeit erwiesen.

Wie weit das Figürliche der Anbetung des Kindes auf dem Mittelbild von italienischen Anregungen abhängig ist, wurde in der vorigen Studie schon berührt. Dürer war sich offenbar bewußt, etwas für Deutschland Neuartiges zu schaffen, ein Devotionsbild, wie man es in Italien kannte. Die der paduanisch-venezianischen Kunst entnommenen Motive: die anbetende Maria in halber Figur, die Brüstung mit dem Kissen, auf dem das Kind liegt, schöpfte er wohl aus dem Schatze seiner Reiseerinnerungen; ebenso wie er italienische Eindrücke für graphische Arbeiten verwertete. Unter den Gemälden nimmt das Dresdener Mittelbild eine ähnliche Stelle ein wie die Madonna mit der Meerkatze unter den Kupferstichen. Es fällt heraus infolge seiner italienisierenden Tendenz, und das hat für Dürers Jugendjahre nichts Befremdendes. Auch in der malerischen Technik sucht er mit Italienischem zu rivalisieren.[2]) Wie unerhört neu und fremdartig das Werk zu seiner Zeit wirken mußte, wird einem erst ganz klar, wenn man sich daneben das übliche Altarbild Wolgemutscher Richtung vergegenwärtigt. Wie auch sonst, hat Dürer sich nur im Figürlichen an italienische Vorbilder angelehnt. Die Umgebung hat er selbständig hinzuerfunden. Das Ganze ist in eine bürgerlich-trauliche Sphäre gerückt. Das Gemach mit dem Ausblick auf die Straße, die Zimmermannswerkstätte, in der Joseph sein Handwerk treibt (soviel davon unberührt ist), das sind echt deutsche Züge. Zu dem repräsentativen Charakter des Vordergrundes will das nicht stimmen. Ein Italiener hätte diesen in eine strenge architektonische Umrahmung gefaßt. Er hätte auch den Engelkindern, die ihre Herkunft von paduanischen Putten gewiß nicht verleugnen, keine so degradierende Beschäftigung zugewiesen wie das Reinigen des Zimmers.

Der Engelputto findet sich schon vereinzelt vor Dürer. Aber er spielt keine so selbständige Rolle. Meist tritt er mit irgend einer dekorativen Bestimmung oder in ornamentaler Umgebung auf. Schon die Madonna mit Engeln des Meisters E. S. (P. 143) bringt zwei nackte geflügelte Putten, die, auf gotischen Postamenten auf den Seitenwangen des Thrones stehend, den Baldachin zurückschlagen. Ein anderer Stich

[1]) Vgl. L. Justi, Dürers Dresdener Altar, Leipzig 1904. Wölfflin, Dresdener Jahrbuch 1905.
[2]) Vgl. oben S. 62.

des Meisters (P. 154) zeigt sie die Marterwerkzeuge haltend. In Schongauers Kupferstich-Passion sitzen bei der Handwaschung zwei auf der Thronlehne. Auf dem ersten Blatt der Schedelschen Weltchronik treiben sie in dem Laubgewinde der Umrahmung ihr Wesen. In einen Vorgang verflochten erscheinen sie auf einem Holzschnitte des in Basel gedruckten „Ritter von Turn“ (fol. 14_v). Es ließen sich noch mehr einzelne Beispiele anführen. Aber durch Dürer erhält das aus dem italienischen Putto erwachsene Engelkind doch erst sozusagen sein Bürgerrecht in der germanischen Phantasie und die bevorzugte Stellung in der christlichen Märchenwelt, die ihm seither geblieben ist. Das Marieenleben und die damit verwandten Arbeiten haben die maßgebenden Vorbilder aufgestellt. Auf dem Dresdener Altar haben die aus dem italienischen Putto zu unmittelbar abgeleiteten Wesen bei aller Geschicklichkeit der Erfindung etwas Plumpes und Täppisches.

Das Antlitz der Dresdener Maria ist nach dem Prinzip, das wir für die Behandlung der Porträtköpfe als maßgebend erkannten, durchgeführt: die einzelnen Formbestandteile mehr für sich gesehen und modelliert, nicht aus einem Gesamteindruck heraus entwickelt. Daß die Linienbewegung ruhiger, stumpfer ist als sonst, hat darin seinen Grund, daß Dürer hier besonders feierlich im italienischen Sinne wirken wollte. Klar aber ist ohne weiteres, daß er nicht einen italienischen Kopf unmittelbar übernommen hat. Die Züge der Maria haben etwas Porträtartiges, in höherem Maße als es sonst bei seinen Madonnen damals der Fall zu sein pflegt. In welcher Weise er sie aus einem Porträt heraus entwickelt hat, läßt sich natürlich nicht mehr genau feststellen. Offenbar besteht eine Verwandtschaft mit dem auf Leinwand gemalten, en face gestellten Frauenkopf mit gesenkten Augen in der Pariser Nationalbibliothek, der auf dasselbe Modell wie die sogenannten Fürlegerin-Bildnisse zurückgeführt worden ist.[1]) Die stark gewölbten Augendeckel, der Mund mit der breiten Unterlippe, das Kinn sind auf der Dresdener Madonna und dem Pariser Kopf ähnlich. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß dieser und eine Darstellung wie die „Fürlegerin mit offenem Haar“ (Repliken in Frankfurt, Budapest und Augsburg) in den Kreis vorbereitender Studien für die Dresdener Maria gehören. Von der Frontansicht wäre Dürer dann dazu übergegangen, die Gestalt etwas schräger zu stellen wie auf dem Frankfurter Bilde, und schließlich zu der starken Verkürzung der Dresdener Maria vorgeschritten. Daß das Frankfurter und nicht das Augsburger Exemplar dem Dürerschen Original näher steht, glaube ich mit Bestimmtheit annehmen zu dürfen. Wenn Wölfflin[2]) eine Verwandtschaft zwischen diesem Bildnis und dem Berliner Mädchenkopf (L. 96) konstatieren und infolgedessen jenes erst um 1506 datieren möchte, so scheint mir das nicht überzeugend. Von der malerischen Behandlung des späteren Augsburger Bildes hat man ganz abzusehen. Der Bewegungsrhythmus und die breitflächige malerische Anlage des Frankfurter Exemplars entspricht aber wohl dem inschriftlichen Datum 1497. Und etwa diese Zeit dürfte auch für das Mittelbild des Dresdener Altars in Frage kommen.

Was die ästhetische Bewertung betrifft, so hängt dabei natürlich viel von persönlichem Geschmack ab. Als Krone der Jugendarbeiten Dürers wird man es aber doch wohl nicht hinstellen dürfen. Über das Unausgeglichene, Zwiespältige im Eindruck kommt man bei aller Bewunderung hoher Qualitäten nicht leicht hinweg.

---

[1]) Weizsäcker, Katalog des Städelschen Kunstinstituts, S. 97.

[2]) Jahrb. d. Königl. preuß. Kunstsamml. XXV, 1904, S. 204.

Welch ein Unterschied zwischen der Dresdener Maria und dem kleinen Wiener Brustbild der Madonna von 1503! Dort ein Streben nach einer gewissen ruhigen Abgeklärtheit, hier ein fast kokettes Sichgebärden. Ein pikantes Linienspiel, pikant schon die Art des Ausschnitts. Wie ist die Empfindung gegenüber der säugenden Maria des Kupferstichs aus demselben Jahre (B. 34) veräußerlicht! Sollte sich das Verzwickte in dem Antlitz des Gemäldes vielleicht durch Umbildung eines Barbarischen Frauentypus erklären? Man vergleiche etwa einen Kopf wie den von Barbaris Judith (Kr. 1). Dagegen ist die Feinarbeit der malerischen Ausführung gewiß nicht auf eine Einwirkung des Italieners zurückzuführen, wie Thausing wollte, ebenso wenig wie der etwa gleichzeitig auftretende Feinstil im Kupferstich. Es ist einfach eine Weiterbildung jener malerischen Behandlung, wie sie z. B. schon das Selbstbildnis von 1498 zeigt. Das Kupferstichartig-Subtile und das Holzschnittmäßig-Breite geht in der Malerei auch im neuen Jahrhundert noch nebeneinander. Von der eigenartig geschmackvollen, lichten Farbenwirkung des Wiener Bildes vermag keine Reproduktion eine Vorstellung zu geben.[1])

Großzügig angelegt ist die Münchener Beweinung, die Thausing nur als Schulbild hinstellte, die aber gewiß eigenhändig ist. Falls Signierung und Datierung echt sind, wäre sie im Jahre 1500 entstanden. Das Jahr entspricht wohl dem mutmaßlichen Zeitpunkte der Entstehung. Koloristisch wirkt das Gemälde nicht erfreulich. Es hat auch Restaurierungen über sich ergehen lassen müssen. Nur wenige Partieen sind noch intakt. Den Vordergrund nahmen ursprünglich Stifterfiguren ein, wie auf dem Paumgärtnerschen Altar, die überpinselt worden sind und noch auf der linken Seite durchschimmern. Auf die Verwandtschaft des Schauplatzes mit der Erlanger Landschaftszeichnung wurde oben schon hingewiesen. Es ist eine großartige Bergszenerie mit wildbewegten Linienzügen, machtvoll zusammenwirkend mit der Gestaltengruppe. Die Anlage des Figürlichen erinnert im Kompositionsprinzip an die Grablegung der großen Passion (B. 13). Sie ist ähnlich pyramidisch; die Stelle, die dort die Frau mit gefalteten Händen einnimmt, als Gruppenabschluß nach oben, ist hier Johannes zugewiesen. Die Figurenmasse ist sehr gedrängt und flach geschichtet. Wie auf den graphischen Blättern wird unmittelbar hinter ihr der Vordergrund schematisch durch eine Terrainwelle (den Kreuzeshügel) abgeschnitten. Und nur von links her wird ein schräger Durchblick nach dem Hintergrund hin gewährt. In der grünen Passion ist die Figurenmasse schon ganz anders gelockert und organisiert. Die Typen entsprechen durchaus der Zeit um 1500. Ergreifend in seinem verhaltenen Schmerz ist Johannes; sein Kopf gehört zu den wenigen nahezu intakten. Die Züge sind weicher als bei dem Johannes der großen Passion; es ist derselbe Typus wie auf der Baseler Zeichnung zum Mittelstück des St. Veiter Altars, der dann auch in der grünen Passion wiederkehrt. Ganz Dürerisch die ausdrucksvolle Schwingung der Gesichtslinie. Und wer anders könnte die grandiose Gestalt des Alten mit dem Salbgefäß geschaffen haben!

Weit schwächer wirkt daneben die verwandte Holzschuhersche Beweinung des Germanischen Museums. Bei der schlechten Erhaltung läßt sich Positives mit

[1]) Das Brustbild des Salvator (früher Slg. Felix in Leipzig), das sich jetzt bei Fairfax Murray in London befinden soll, vermag ich nicht zu beurteilen, da ich es nie gesehen habe. Es ist gut reproduziert im ersten Jahrgang der Kunsthistor. Gesellschaft für photogr. Publikationen.

Sicherheit nicht sagen. Dürersche Motive sind benutzt. Nichts läßt auf eine eigenhändige Ausführung schließen. Und das Monogramm dürfte falsch sein.[1])

Der mit Dürers Monogramm bezeichnete undatierte Paumgärtnersche Altar der Münchener Pinakothek ist jedenfalls vor der Anbetung der Könige in den Uffizien entstanden. Das Mittelbild der Geburt Christi hat infolge der vor einigen Jahren vorgenommenen glücklichen Restauration seine Stifterbildnisse wieder erhalten. Die Raumgestaltung ist hier noch weit weniger glücklich als auf dem Uffizien-Bilde. Bei den Architekturkulissen rechts und links verschwinden die von vorn nach hinten verlaufenden Mauern nicht in den Seitenrändern des Bildes, sondern werden ein wenig vor dem Bildrand durchgeschnitten, so daß noch ein schmales, glattes Stück Stirnwand entsteht. Das ist ein primitiveres Stadium der Konstruktion, wie es auch die früheren Bilder des italienischen Quattrocento zeigen.[2]) Auf der Anbetung der Könige gleitet die Mauer in den Bildrand, ohne daß eine Vorderfläche sichtbar ist. Dadurch kommt eine stärkere Raumillusion zustande.

Der Schauplatz des Münchener Bildes ist auf perspektivische Wirkung hin angelegt. Am Anfang des 16. Jahrhunderts beginnt Dürer sich intensiv mit der Perspektive zu beschäftigen. Aber die Konstruktion hat etwas Starres, Schulmäßiges, erreicht keinen natürlichen Eindruck. Der Horizont ist sehr hoch genommen. Die vordere Bühne steigt stark an und dient zum Teil als Fond für die Figuren. Diese sind in die perspektivische Anlage nicht einbezogen. Dürer kann sie auch noch nicht frei in den Raum stellen. Er braucht etwas Festes, von dem sie sich abheben. Der Steinboden erfüllt hier dieselbe Funktion wie die Terrainwelle in offener Landschaft. In der Mitte des Hintergrundes wird es frei und licht; der Blick schweift in ein freundliches Hügelland. Die Art des Schauplatzes ist die schon im 15. Jahrhundert bei dem gleichen Anlaß gebräuchliche. Aber das Malerische und Romantische wird in der Ruinenszenerie stärker betont.

Der Vorgang ist von Dürer sonst glücklicher veranschaulicht worden, z. B. in dem Marieenleben oder dem Stich B. 2. Aber die Gruppe mit dem Kinde und den es wartenden Englein ist gemütvoll und anmutig (wenn auch manches daran verdorben ist). Die Engel zeigen nicht mehr jene engen Beziehungen zu dem paduanischen Putto wie auf dem Dresdener Altar. Sie sind ganz im Dürerschen Sinne die munteren Bürschchen geworden, in die er alle Reize und den Mutwillen deutscher Kinder gelegt hat.

Die Flügelbilder mit den beiden Paumgärtnern als Georg und Eustachius lassen nach der Entfernung der neueren Zutaten erkennen, wie Dürer die Einzelgestalt zur Raumfüllung eines schmalen Hochbildes ausnutzte. Es geschieht ganz im Sinne des 15. Jahrhunderts. Wie schwelgt er noch in der spätgotischen Bewegung! Das trotzig Widerstrebende scheint durch einen imponierenden künstlerischen Willen gemeistert. Aber es bleibt ein Überschuß an Kraft, der sich nicht in Form zwingen läßt. Das Eckige, Spitze, Grätige behauptet siegreich seinen Platz. Und wie flattern die Fähnlein in unmöglichen Verschnörkelungen! Das ist eine ganz unrenaissancemäßige Raumfüllung. Der dekorative Geschmack weist auf die germanisch-gotische Heraldik.

[1]) Aus dem 1500 datierten Herkules des Germanischen Museums läßt sich seiner schlechten Erhaltung wegen für Dürers malerischen Stil nichts gewinnen. Über den Charakter der Zeichnung ist schon im vorigen Kapitel gesprochen worden.

[2]) Vgl. Weisbach, Pesellino S. 40.

In diesen schwerleibigen Rittern steckt noch das ganze Kraftgenie des Sturms und Drangs.

Wie man die Wiederherstellung des Altars hat bemängeln können — namentlich von französischer Seite[1]) — ist nicht begreiflich. Wer das wirklich Dürersche an Dürer liebt, kann darüber nur Befriedigung empfinden; — abgesehen davon, daß die Restaurierung die Verkündigungs-Maria auf der Rückseite eines Flügels zu Tage gefördert hat. Dem Freunde deutscher Kunst geben die an hervorragender Stelle hängenden Flügel mit den beiden Paumgärtnern von dem, was der junge Dürer bedeutet, eine Vorstellung mit einer Eindringlichkeit, wie nur wenige andere Werke.

Daneben können dann allerdings Stücke wie der St. Veiter und der Jabachsche Altar nicht bestehen.

Von dem 1502 gemalten Altar in Ober St. Veit gelten schon lange nur die Vorzeichnungen als Dürerisch, aber auch von diesen möchte ich nur den Baseler Entwurf zu dem Mittelbild für den Meister selbst in Anspruch nehmen. Die Frankfurter Zeichnungen zu den Flügeln scheinen mir nicht ohne weiteres als eigenhändig anzusehen zu sein. Die Ausführung der Altargemälde hat man, wie ich glaube, mit Recht dem jungen Schäuffelein zugewiesen.

Ebenso wenig darf man die malerische Ausführung der Flügel des Jabachschen Altars Dürer zumuten. Die Münchener Heiligen werden ihm wohl überhaupt kaum noch zugeschrieben. Die Typen, die Hände, das ganze Auftreten der Gestalten, die Figuren der Stickereien am Mantel des Lazarus, alles hat keinen spezifisch Dürerschen Charakter. Und für die rohen schwarzen Konturierungen, die sich auch auf den anderen Flügeln finden, darf man ihn gewiß nicht verantwortlich machen.

Auf den Teilen in Köln (Musikanten) und Frankfurt (Hiob)[2]) entbehrt die Landschaft jener für den jungen Dürer bezeichnenden Festigkeit in der Strichführung. Alles ist für ihn zu weichlich und verwaschen. Den Bergzügen fehlt die markante Bestimmtheit des bei Dürer immer interessanten Umrisses. Das Getüpfel an Baum- und Strauchwerk ist der Art seiner Pinselführung nur nachgeahmt. Im Aufbau der Szenerie verletzt der Mangel an konstruktivem Sinn, wie er auf keinem echten Werke Dürers zu finden ist. Und auch das Figürliche läßt im einzelnen seine Energie und Prägnanz in der Formgebung vermissen. Hände wie die der Kölner Musikanten sind für Dürer geradezu unmöglich; ebenso die schlechte Innenzeichnung der herabhängenden Hand des Frankfurter Hiob. Gegen Eigenhändigkeit sprechen auch die kleinlichen Motive an dem Hiob als Schurz dienenden Tuche.

An den Paumgärtnerschen Altar reiht sich die Anbetung der Könige in der Tribuna der Uffizien, die als Malerei seine Reifezeit einleitet und zu den größten Schöpfungen seines Pinsels gehört.

Zeichnungen sind aus Dürers Jugend nicht so zahlreich erhalten wie aus späteren Epochen. Namentlich datierte sind innerhalb der Zeit von 1496 bis 1502 sehr selten. Es giebt im ganzen nur sieben: 1496 Frauenbad (Bremen, L. 101), 1497 Laute spielender Engel (Berlin, L. 73), 1498 Ritter zu Pferd (Albertina, L. 461), 1500 Bürgerin (Albertina, L. 464), 1501 liegende nackte Frau (Albertina, L. 466), 1502 Mitte zum St. Veiter Altar (Basel), Hase (Albertina, L. 468). Verschiedene undatierte, die bis

[1]) Aug. Marguillier in der Zeitschrift Les Arts 1903 No. 14 u. 21.

[2]) In Weizsäckers Katalog des Städelschen Kunstinstituts als Dürer.

Jabächische

Albrecht Dürer. Federzeichnung. Berlin, Kupferstich-Kabinett.

auf wenige alle im Lippmannschen Dürer-Werk publiziert sind, gehören dann noch in diesen Zeitraum.

Man kann Dürers Zeichnungen je nach ihrer Bestimmung etwa in drei Gruppen einteilen: 1. solche, die als abgeschlossene Kunstwerke einen Selbstzweck hatten; 2. Kompositionen oder Entwürfe, die als Grundlage für auszuführende Werke dienen sollten, mögen diese nun zustande gekommen sein oder nicht; 3. flüchtige Skizzen oder Notizen, um gewisse Situationen oder momentane Eindrücke festzuhalten.

Beispiele für die erste Gruppe, d. h. in dem Sinne zu selbständigen bildmäßigen Kunstwerken abgerundete und in sich vollendete Zeichnungen, wie sie in der späteren Zeit auftreten, kommen in den neunziger Jahren noch nicht vor. Höchstens könnte man dahin Blätter wie den aquarellierten Ritter der Albertina (L. 461) oder die fein in Silberstift angelegten und weiß gehöhten Zeichnungen des Berliner lautespielenden Engels (L. 73) und der Agnes Dürer in Bremen (L. 113) rechnen, die doch aber bei aller Sorgfalt der Ausführung wohl eher als Studien gelten dürfen. Die Technik der beiden letzten ist nicht häufig. Zum Silberstift hat der junge Dürer nur selten gegriffen. Im Jahre 1503 setzen dann die einem Eigenzweck dienenden breiten Porträtzeichnungen in Kohle ein, von denen im Zusammenhang mit dem gemalten Porträt schon die Rede war. Und das Jahr 1502 liefert in dem berühmten Hasen der Albertina (L. 468) das erste Beispiel jener Feinmalerei, mit der Dürer sich jetzt der äußeren Erscheinung von Naturobjekten in malerisch-eingehender Weise zu bemächtigen sucht.

Das gewöhnliche Material für Entwürfe und Skizzen ist in der frühen Zeit die Feder. Einen künstlerischen Selbstzweck erhält die Federzeichnung öfter durch eine leichte Bemalung. Von Entwürfen, die zur Ausführung kamen und deren Ausführung nachweisbar ist, haben sich erhalten: für den Holzschnitt einer (babylonisches Weib, Albertina), zwei für den Kupferstich (verlorener Sohn, Brit. Mus., und Bauernpaar, Berlin, Kupf. Kab.), zwei für Gemälde (Darmstädter Herkules, St. Veiter Altar, Basel[1]).

Die beiden für den Kupferstich hergestellten Vorlagen zeigen, wie Dürer sich seine Motive in sorgfältiger Zeichnung zurechtlegte, ehe er sie auf die Platte übertrug. Der verlorene Sohn ist aber aus der Londoner Zeichnung nicht ohne weiteres herübergenommen. Manches hat Dürer verändert, die Licht und Schattenverhältnisse modifiziert[2]) — nicht immer zum Glück der Darstellung. Auf der Zeichnung wirkt z. B. das einzelne Schwein rechts von der Figur entschieden günstiger als auf dem Stich, wo es zwischen diese und den Heuhaufen gezwängt ist. Aber die Gesamtstimmung ist in der Zeichnung schon ganz zur Geltung gebracht.

Die kürzlich von dem Berliner Kabinett erworbene, bisher unbekannte und unbeschriebene Zeichnung (vgl. den Lichtdruck)[3]) enthält nebeneinander zwei Entwürfe: rechts eine bis auf kleine Einzelheiten genau mit dem Stich des Bauernpaars (B. 83) übereinstimmende Darstellung im Gegensinn, links eine Szene, die dem Sujet nach den Marktbauern (B. 86) nahesteht, aber mit anderen Figuren. Die zeichnerische Strich-

[1]) Die Frankfurter Entwürfe für die Flügel des St. Veiter Altars sind, wie schon bemerkt, für mich nicht überzeugend. — Von den Landschaftsstudien war schon S. 65 die Rede. — Abgesehen ist hier von den Skizzen für die außerhalb des von uns betrachteten Zeitraums vollendeten Werke.

[2]) Bei der Jünglingsfigur ist z. B. auf dem Stich das Knie durch den Rockzipfel verdeckt worden, die untere Partie des Stiches in Schatten gebracht etc.

[3]) Die Reproduktion ist im ganzen sehr getreu; nur ist im Original der Kontrast zwischen dem Grunde und der Zeichnung etwas stärker.

führung ist in der Vorlage schon genau die der Technik des Kupferstichs entsprechende. Und das Bauernpaar der Zeichnung ist wohl die endgültige Redaktion vor der Ausarbeitung auf der Platte. Das Blatt hat vielleicht beim ersten Anblick etwas Befremdendes.[1]) Man nimmt besonders an den Händen der Frau Anstoß. Aber diese Hände mit den stark artikulierten Fingergliedern (wie beim Skelett) stehen keineswegs außerhalb allem aus Dürers Jugendschaffen Bekannten. Ähnliches bemerken wir an der linken Hand des Jünglings auf der frühen Londoner Zeichnung der Enthauptung (Abb. 14) und an der den Kopf stützenden Hand des Josef auf der Madonna-Rodrigues in Berlin; auch sonst noch. Bei der Ausführung im Stich wurde dergleichen natürlich gemildert. Das spricht durchaus nicht gegen die Eigenhändigkeit des Blattes, auf dem doch alles für Dürer zeugt. Die Köpfe sind in seiner Weise ganz zwingend charakterisiert. Und das lebensprühende Galgengesicht der mittleren Volksfigur läßt nur an ihn denken. — Die Entstehungszeit des Blattes ist um die Mitte der neunziger Jahre zu setzen.

Unter den Entwürfen, die nach und nach immer freier, sicherer, genialer werden, ist einzig in seiner Art die vor kurzem von Sidney Colvin publizierte Oxforder Zeichnung[2]), von ihm „die Freuden der Welt“ getauft (Abb. 31). Auf dem Blatt sind allerlei galante, heitere und höfische Szenen aus der Zeit des Künstlers zu einem Ganzen vereinigt. Im Vordergrund in der Mitte haben sich auf der Wiese um einen runden Tisch verschiedene Herren und Damen zu trautem Beisammensein gelagert. Ein Trommler und ein Pfeifer spielen auf. Im Zentrum des vordersten Planes steht ein Weinkühler mit Krügen. Links davon hat sich ein Paar zurückgezogen, das sich zärtliche Blicke zuwirft. Aber unmittelbar neben ihm und von ihm unbeachtet spielt sich eine aufregende Szene ab. Zwei Frauen (den der Europa nachjammernden Gespielinnen auf der Albertina-Zeichnung sehr ähnlich) zerren an einem Mann herum, wogegen sich dieser heftig sträubt. Wollen sie ihm die Kleider vom Leibe reißen, oder wollen sie ihn mit sich fortziehen — zu besserem Lebenswandel? Von rechts schreitet mit einer gewissen Grandezza ein vornehmer Herr, gefolgt von zwei Schleppenträgern, heran, der einen Arm um die ihm zur Seite gehende Frau, die einen Pokal zu tragen scheint, schlingt. Die moralisierende Tendenz wird hier angedeutet durch das Gerippe, das sich dieser Gruppe nähert. Im Mittelgrund rechts ein von Badenden und Zuschauern besuchtes Bad im Freien, zu dem der hinter dem Baum neben der Tischgesellschaft stehende Narr einzuladen scheint; im Zentrum eine Fontäne, aus der verschiedene Personen schöpfen und der andere zueilen; nach dem linken Rand zu folgen noch andere kleine nicht ganz deutliche Figuren. Der dritte Plan wird in der Hauptsache durch ein Lanzenstechen gefüllt. Links davon wieder eine Anzahl kleinerer Gestalten, darunter ein Mann, der in ein Pusterohr bläst, andere, die Netze aus dem Wasser ziehen. Sonst noch verschiedene Tiere und Menschen über das Blatt verstreut.

Die Landschaft baut sich ganz in der Art der frühen Dürerschen auf, wie sie ähnlich auf der Europa-Zeichnung und der Rodrigues-Madonna vorkommen. Bemerkenswert ist hier aber, daß der junge Meister es verstanden hat, sich ein einheitliches, flaches Terrain zu schaffen und dieses nach der Tiefe zu leiten.

[1]) Die Monogrammierung rührt natürlich nicht von Dürer her.
[2]) Drawings of the University-Gall. Vol. II.

Colvin, Oxford-Drawings.

31. Dürer. Die Freuden der Welt. Oxford.

Die Zeichnung, die gewiß nach der Mitte der neunziger Jahre entstand, ist deshalb so bedeutungsvoll, weil sie die unmittelbare Niederschrift einer eben der Phantasie des Künstlers entsprungenen Idee gibt, und um so interessanter, weil es eine vielfigurige Darstellung ist. Man sieht, wie schon früh auch ein bewegtes, gestaltenreiches Bild sich von vornherein in der Phantasie zu einem künstlerischen Ganzen formte und fertig vor dem inneren Schauen stand. Die Komposition, mit Sicherheit und mit feinem Gefühl für Gruppierung hingeworfen, wirkt wie aus einem Guß. Und in allen Einzelheiten welch außerordentliche Freiheit in der Beobachtung und Kühnheit in der Wiedergabe! Wie sind einige der Figuren in ihren momentanen Stellungen und Bewegungen gesehen, ganz impressionistisch erfaßt und keck auf das Blatt gesetzt! Etwas Ähnliches dürfte die deutsche Kunst dieser Zeit sonst nicht aufzuweisen haben.

Dieses Blatt und andere (wie etwa der Reiter im Louvre, L. 304[1]) geben Aufschluß darüber, wie seit der Mitte der neunziger Jahre neben der sorgsam durchgeführten und sauber durchmodellierten Federzeichnung für die Zwecke der Skizze eine den Gedanken des Künstlers unmittelbarer folgende, rasch hinfegende Zeichenmanier hergeht. Ausgebildet tritt uns diese Technik mit ihrer kühn vereinfachenden, die Formen gleichsam im Sturm nehmenden Strichführung erst von dem neuen Jahrhundert an entgegen, z. B. in gewissen Entwürfen für das Marieenleben und die grüne Passion. Dahin gehört auch eine Landschaftsstudie wie die Erlanger Zeichnung.[2]) Und jene Gruppe von Skizzenblättern, die von Thausing nicht anerkannt, von Justi[3]) neuerdings mit guten Gründen verteidigt wurde, reiht sich ebenfalls hier ein. Die Oxforder Zeichnung ist ein neuer Beweis dafür, wie der Stil dieser Blätter sich in Arbeiten der neunziger Jahre vorbereitet.

Von flüchtigen Notizen und Modellskizzen, der dritten Kategorie, ist aus der hier in Betracht kommenden Epoche wenig zu uns gelangt. Wir könnten etwa eine Zeichnung wie das Bildnis von Dürers Gattin in der Albertina (L. 457) namhaft machen, die in bezug auf ein treffsicheres Erfassen des Charakteristischen und Formbildenden auf derselben Stufe steht wie die erwähnten Kompositionen.

Dürers Sturm- und Drangzeit geht in die Periode der Reife über, die damit anhebt, daß er, nachdem das leidenschaftliche Feuer der Apokalypse-Epoche sich gedämpft hatte, die ihn umgebende Außenwelt in allen ihren Einzelheiten ganz anders als früher zu begreifen und sich zu eigen zu machen trachtet. Und das geschieht in der Hauptsache von einem formalen Standpunkt. Vom Süden her drang die Kunde zu ihm, daß es ein Gesetzmäßiges in der Natur gäbe, daß der Bau des menschlichen Körpers auf Gesetzen beruhte, daß die Schönheit von Mann und Weib von den Proportionen abhinge. Und nun sucht und findet er ein Proportionsschema, mit dem er die Natur meistern zu können hofft. Das erste stolze Resultat solcher Bemühungen ist der Kupferstich: Adam und Eva (1504).

---

[1]) Dagegen kann ich nicht für eine Zeichnung von ihm den sogenannten Belisar im Berliner Museum halten, publ. v. Lippmann, Jb. d. kgl. preuß. Kunstslgn., 1897, Heft II, III. Sie hat nicht die Dürersche Qualität, und auch die Landschaft mit dem stümperhaften Baum im Vordergrund ist nicht in seinem Sinn. Ebenso wenig von ihm die zwei Reiter im Münchener Kupferstich-Kabinett, die auch bei Lippmann fehlen.

[2]) Vgl. oben S. 65.

[3]) Repertorium f. K. XXI, 444.

Daß es eine von spätgotischem Formempfinden gänzlich abweichende Harmonie der Bewegung gäbe, wie sie in der südlichen Kunst zum Ausdruck kommt, das war ihm schon Mitte der neunziger Jahre leise aufgedämmert. Aber er hatte damals kein Organ, um sich diesen Rhythmus wirklich zu eigen zu machen. Wenn er in Werken der folgenden Zeit italienische Stellungsmotive verwertet, so schließt er sich mehr oder weniger eng an seine Vorbilder an und arbeitet sie seinem eigenen Stilgefühl gemäß um. Am Anfang des neuen Jahrhunderts kommt er in dem Verständnis des antik-italienischen Formenrhythmus um einen Schritt weiter. Probleme rein formaler Art, die davon ausgehen, stellen sich ein. Der Stich Adam und Eva mit seinen vorbereitenden Zeichnungen bietet auch dafür das Hauptbeispiel (weit entfernt, daß schon das letzte Wort nach dieser Richtung gesprochen ist).

Interessen, welche die Ergründung des naturgesetzlichen Normaltypus anstreben und formal-klassische treten also Hand in Hand auf. Und zugleich bemüht er sich um ein neues Erfassen und eine weitergehende wirklichkeitstreue Wiedergabe der stofflichen Oberfläche der Objekte sowohl mit dem Zeichenstift wie mit dem Pinsel.

Zu derselben Zeit beginnt die Erkenntnis der Gesetzmäßigkeit in der Flächenprojektion des Raumes: der Perspektive. Das Lehrbuch des Viator (Jean Pélerin) hat hierbei zum Teil wenigstens die Handhabe geboten.

Wie wenig Dürer aber auf seinem eigensten Gebiet, dem rein künstlerischen, den deutschen Humanisten zu verdanken hatte, darauf wurde in der vorigen Studie wiederholt hingewiesen.

Dürers Wesen ist deshalb so schwer faßbar, weil Romantisches und Klassisches, Impulsives und Doktrinäres bei ihm nebeneinander hergeht.

Seine romantische Phantasie ist mit romanischen und germanischen Elementen durchsetzt. Er hat die klassische Romantik des italienischen Quattrocento mit germanischer Romantik verschmolzen. Ebenso wie seine Formensprache klassische Bestandteile mit spätgotischen vermischt.

Mit ihm beginnt jener Zwiespalt zwischen Romantik und Klassik, der dann in dem deutschen Kultur- und Geistesleben wiederholt in die Erscheinung tritt. Dreihundert Jahre später, als Deutschland wieder einen künstlerischen Genius hervorbringt, der einem Zeitalter seine Prägung gibt, ein neues Ringen zwischen Romantik und Klassik. Auf Goethes romantische Jugendepoche, den Sturm und Drang, folgt das klassische Mannesalter. In seiner Reifezeit waren die Begriffe: klassisch und romantisch, die Dürers Zeitalter noch nicht zum Bewußtsein gekommen, oder wenigstens noch nicht formuliert waren, zu Schlagworten geworden, und er hat sich oft bemüht mit ihrer eigentlichen Bedeutung, ihrem Wesen ins Reine zu kommen. Im zweiten Teil des Faust sollte künstlerisch die große Verschmelzung von Klassischem und Romantischem vor sich gehen.

Der Konflikt zwischen Ausdruck und formal reiner Prägung im Kunstwerk zieht sich durch das Schaffen aller Zeiten. Steigerungen des Ausdrucks geschehen auf Kosten der reinen Formharmonie. Das Romantische drängt auf Vertiefung des Ausdrucks, das Klassische sucht den Formenrythmus herzustellen. Die Renaissance ist ebenso wenig rein klassisch wie die Antike oder Goethe.

In Dürer ist der Widerstreit zwischen Ausdruck und Form besonders intensiv. Seine Phantasie drängte auf ein Übermaß von Ausdruck. Ihre reichste und glücklichste

Betätigung fand sie in der Graphik. In der „Griffelkunst“ hat sie ihre höchste Gestaltungskraft bewährt.

Seine Jugendepoche ist die Periode der Impulsivität. Die romantische Leidenschaft ist aufs höchste gespannt.

Er gelangt dann zu einer Naturbetrachtung, die die Anschauung auf eine feste Norm zu begründen sucht. Der Natur will er ihre Gesetze abringen. Er glaubt sie für die Kunst auf Formeln bringen und diese damit meistern zu können.

Nichts liegt ihm mehr am Herzen als sich zu der Einfachheit und Klarheit der Natur durchzuringen. Aus der kraftgenialischen Epoche strebt er hinaus zu einem überlegten Sichuntertanmachen der Wirklichkeit. Klassische Ideale tauchen vor seiner Phantasie auf. Aber Widerstände in seiner Natur hindern ihn, das, was er für das gelobte Land hält, ganz zu erreichen.

Die Zeit der Reife bleibt von Zwiespalt durchzogen. Form und Ausdruck, Klassisches und Romantisches suchen sich gegenseitig zu durchdringen und ringen um Ausgleich; dazu viel theoretisches Bemühen. Man ist vielleicht berechtigt, in dem Konflikt solcher Widersprüche etwas Tragisches zu sehen.

Auf jene Jugendepoche, in der ihm das Wesen der Form als ein naturgesetzliches noch nicht aufgegangen war, scheint Dürer später mit einer gewissen Geringschätzigkeit zurückgeblickt zu haben. Darauf läßt sein bekannter Ausspruch schließen, der in einem Briefe Melanchthons an Georg von Anhalt berichtet wird: „Ich erinnere mich, schreibt Melanchthon, wie der an Geist und Tugend ausgezeichnete Mann, der Maler Albrecht Dürer, sagte, er habe als Jüngling die bunten und vielgestaltigen Bilder geliebt, und habe bei der Betrachtung seiner eigenen Werke die Mannigfaltigkeit eines Bildes ganz besonders bewundert. Als älterer Mann habe er aber begonnen die Natur zu beobachten und deren ursprüngliches Antlitz nachzubilden, und habe erkannt, daß diese Einfachheit der Kunst höchste Zierde sei. Nun nicht mehr im Stande, diese zu erreichen, habe er bei der Betrachtung seiner Bilder nicht mehr wie früher Bewunderung empfunden, sondern seiner Schwachheit geseufzt.“

ANHANG.

VERZEICHNIS ILLUSTRIERTER NÜRNBERGER DRUCKE.

Das folgende Verzeichnis macht weder auf bibliographische Genauigkeit noch auf Vollständigkeit Anspruch. Ich habe lediglich die Ausgaben zusammengestellt, in denen Holzschnitte vorkommen, die ich für meine Studien benutzt habe. Die genannten Holzschnitte habe ich alle entweder im Original oder in Abbildungen gesehen. Die Drucke sind geordnet nach dem Jahr ihres Erscheinens, am Schluß die undatierten nach Druckern. Die datierten Ausgaben gehen bis zum Jahre 1498. Auf die Titelangabe des Buches folgen von bibliographischen Quellen: H = Hain, Repertorium bibliogr.; Pr. = Proctor, An Index to the early printed books in the British Museum; V. = Vouillième, Verzeichnis der Berliner Inkunabeln (Königl. Bibl., Kupferstich-Kabinett, Kunstgewerbe-Museum). Herr Dr. Vouillième, der meine Arbeit in entgegenkommendster Weise unterstützt hat, stellte mir die Korrekturbogen seines demnächst erscheinenden Inkunabel-Kataloges zur Verfügung, dessen Nummern von mir zitiert werden. Danach konnten in dem Verzeichnis dem Text gegenüber auch noch einige Veränderungen in der Angabe der Drucker vorgenommen werden. — In der folgenden Zeile des Verzeichnisses bedeutet die Ziffer vor Hz. die Anzahl der Holzschnitte, die der Druck enthält. Die Seitenangabe bezieht sich auf die Stelle in den Studien, wo der betreffende Druck erwähnt ist. Ferner ist bemerkt, wo ein Holzschnitt in den Studien abgebildet ist. Auch wo sonst eine der erwähnten Illustrationen reproduziert ist, wurde dies nach Möglichkeit berücksichtigt. Abgesehen wurde natürlich davon, wenn es sich um so bekannte Ausgaben wie die Schedelsche Chronik oder den Schatzbehalter handelt.

Zu dem Druck des Pfarrers vom Kalenberg habe ich einen längeren Exkurs gegeben, weil mir erst nach der Drucklegung der ersten Studie die Ausgabe von Schorbach bekannt geworden ist.

1475.

1. Tuberinus, de Simone puero. 1 Hz.	H. 15654.	Creußner.
2. Leben der Heiligen. Zahlreiche Hze. S. 7.	H. 9969. V. 1845.	Sensenschmid.
3. Justinianus: Codex. 10 Hze. S. 7.	H. 9599. Pr. 2198. V. 1844.	Sensenschmid u. Frisner.

1479.

4. Folz: Krieg des Dichters wider einen Juden. H. 7215. Pr. 2217. Folz.
1 Hz. Abgebildet: Könnecke, Bilderatlas zur Gesch. der deutsch. Lit. S. 101.

1480.

5. Folz: Von drei Studenten. H. 7216. Folz.
1 Hz.
6. Folz: Historie von des röm. Reichs Ursprung. H. 7217. V. 1858. Folz.
1 Hz.
7. Folz: Von einem kargen Reichen. H. 7218. Folz.
1 Hz.
8. Folz: Wie Adam u. Eva gelebt haben. H. 7219. Folz.
1 Hz.

1481.

9. Burde der Welt. H. 12013. Zeninger.
1 Hz.

1482.

10. Folz: Von der Pestilenz. H. 7220. S. typ.
3 Hze.

1483.

11. Bibel. H. 3137. Pr. 2028. V. 1691. Koberger.
Zahlreiche Hze. S. 8, 67.

1484.

12. Reformation der Stadt Nürnberg. H. 13716. V. 1703. Koberger.
1 Hz. Wolgemut zugeschrieb. S. 13.
13. Leben des heil. Rochus. H. 13928. S. typ.
1 Hz.

1487.

14. Wie man einem jeglichen deutschen Fürsten schreiben soll. H. 4051. Ayrer.
1 Hz.
15. Heiligtum in Nürnberg. H. 8415. Vischer.
1 Hz.

1488.

16. Bruder Claus. H. 5380. V. 1897. Ayrer.
7 Hze. Abb. 1. S. 9.

17. Von der Erledigung der königl. Majestät. V. 1898. Ayrer.
1 Hz. Abb. 3. S. 9.

18. Heiligenleben. H. 9981. V. 1732. Koberger.
Zahlreiche Hze. S. 8.

1489.

19. Wie der würffel auff ist kumen. V. 1900. Ayrer.
1 Hz. Abb. 11. S. 16.

20. Berthold, Horologium devotionis. H. 8934. Creußner.
24 Hze. Abb. 2. S. 9.

21. Versehung von Leib, Seele, Ehre und Gut. H. 16019. Pr. 2244. V. 1873. Zeninger.
1 Hz. S. 10.

1491.

22. Missale. H. 11262. Fratres ord. Augustini.
2 Hze. Abb. 10. S. 12.

23. Schatzbehalter. H. 14507. Koberger.
Zahlreiche Hze. Wolgemut. S. 13.

24. Breviarium Magdeburgense. H. 3856. Pr. 2268. V. 1907. Stuchs.
1 Hz. S. 13, A. 3.

25. Obsequiale Ratisponense. H. 11931. Pr. 2267. Stuchs.
1 Hz.; reprod. Burlington Magazine, Vol. IV, No. X, Jan. 1904, S. 245, als Wolgemut nach Campbell Dodgson.

26. Wie Rom gepauet wart (Mirabilia Romae). H. 11212. V. 1882. Wagner.
5 Hze. S. 9.

27. Der Rosenkranz unser lieben Frauen. H. 14039? Dresden, Königl. Bibl. (defekt). S. typ.
12 Hze.

28. Folz, Rechnung Rupr. Kolpergers von d. Wucher der Juden. H. 7210. S. typ.
1 Hz. S. 10.

29. Alexander Gallus, Doctrinale. H. 682. S. typ.
1 Hz. Lehrer und 4 Schüler (mit Rand). S. 10, A. 1. Vgl. No. 46 u. 57.

1492.

30. Missale Salisburgense. H. 11420. Stuchs.
3 Hze. S. 13, A. 3.

31. Kunz Has: Ein new Gedicht der lobl. Stadt Nürnberg. V. 1883. Wagner.
1 Hz.

1493.

32. Bernardin, Sermones. H. 2832. Pr. 2160. Creußner.
1 Hz. Reprod. Burlington-Magazine, Vol. IV, No. X, S. 246. (Dodgson, Some rare woodcuts by M. Wolgemut.)

33. Zeitglöcklein. H. 16279. V. 1819. Creußner.
Dieselben Hze. wie in No. 20.

34. Hartmann Schedel, Weltchronik lat. und deutsch. H. 14508, 14510. Koberger.
Zahlreiche Hze. von Wolgemut und Wilhelm Pleydenwurff. S. 13, 87.

35. Kunz Has: Gedicht, Freunt du pist nicht sundersiech. S. typ.
Einblatt. Reprod.: Bouchot, Les deux cents incunables de la Bibl. Nat. Pl. 100, No. 183.

1494.

36. Sebastian Brant, Narrenschiff. H. 3737. Pr. 2250. V. 1884. Wagner.
Zahlreiche Hze. S. 12.

1495.

37. Bamberger Heiligtum. Dresden, Königl. Bibl. Meyr.
1 Hz.

1496.

38. Theod. Ulsenius: Vaticinium in epidemicam scabiem. H. 16089. V. 1886. Wagner.
1 Hz. Abb. 26. S. 73.

1497.

39. Breviarium Erfordense. H. 3836. Pr. 2297. Hochfeder.
1 Hz.

40. Dy schydung vnnser lieben frawen. H. 14537. Erlangen. Wagner.
1 Hz.

41. Die Fronika. H. 13723. Erlangen. Wagner.
1 Hz.

1498.

42. Missale Salisburgense. H. 11421. Stuchs.
2 Hze.

43. Savonarola, Auslegung des Psalmen Miserere. H. 14426. Wagner.
1 Hz.

Ohne Jahr.

44. Rosenblüt: Spruch v. d. Ordnung u. Regierung in Nürnberg. H. 13984. V. 1901. Ayrer.
1 Hz.

45. Engel, practick auff das Jar 1488. H. 6590. Ayrer.
1 Hz. Neudruck: Hellmann, Wetterprognosen u. Wetterberichte d. 15. u. 16. Jhs. Faksimiledrucke, Berlin, Asher 1899.

46. Rudimenta grammaticae. H. 14023. Pr. 2188 (1490). Creußner.
1 Hz. Lehrer und 4 Schüler (mit Rand) = No. 29 u. 57. S. 10.
Dort hätte diese Ausg. anstatt der Wagnerschen in die Rubrik gestellt werden sollen, da der Hz. mit Rand jedenfalls der frühere ist.

47. Auslegung des Amts der heil. Messe. H. 2143. Pr. 2175. V. 1822. Creußner.
1 Hz.

48. Tuberinus, Passio Simonis. H. 15657. Creußner.
1 Hz. wie in No. 1.

49. Isocrates: Praecepta. H. 9317. Pr. 2191. V. 1830. Creußner.
1 Hz. S. 9.

50. Puerilia super Donatum. H. 13555. Creußner.
1 Hz. wie in No. 32.

51. Folz: abenteurisch klopf an. V. 1859. Folz.
1 Hz.

52. Folz: Die freche und die stille. V. 1860. Folz.
1 Hz.

53. Hilduinus: Vita Dionysii Areopagitae. H. 6237. Pr. 2305. V. 1927. Hochfeder.
1 Hz.

54. Issickemer: Zuflucht zu Maria in alten Oding. H. 9319. Pr. 2296 (nach 15. Okt. 1497). Hochfeder.
1 Hz. S. 73.

55. Bie man sol hauß halten. Wien. Hofbibl. Meyr.
Einblatt.

56. Vegius, Philalethes. H. 15925. Pr. 2215. Regiomontanus.
1 Hz.

57. Beda: Repertor. Aristotelis. H. 1926 = 2733. Pr. 2246 (nach 26. Juli 1490). V. 1888. Wagner.
1 Hz. Lehrer und 4 Schüler (ohne unteren Rand) = No. 29 u. 46. S. 10.

58. Cassandra Fidelis, Oratio pro Bertucio Lamberto. H. 4553. Pr. 2258. Wagner.
1 Hz. Abb. 4. S. 10.

59. Allerheilsamste Warnung vor der falschen Liebe dieser Welt. H. 16150. Pr. 2255. V. 1896. Wagner.
3 Hze. Abb. 6, 7, 12. S. 10, 17.

60. Pfarrer vom Kalenberg. Hamburg. Stadtbibl. Wagner.
36 Hze. Abb. 8, 9. S. 10.
Alle Ill. abgebildet bei Bobertag: Narrenbuch, Kürschners Nat.-Litt., Bd. XI. Weitere bibliogr. Nachweise: Karl Schorbach, Die Ge-

schichte des Pfaffen vom Kalenberg. Seltene Drucke in Nachbildungen, Halle 1905, wo die Heidelberger Knoblochtzersche Ausgabe von 1490 reproduziert ist. Die Holzschnitte dieses Drucks stimmen in der Anlage der Szenen mit denen des Nürnberger überein, entweder im gleichen oder im Gegensinn (9 Illustrationen), sind aber ganz rohe Machwerke. Ich glaube, daß sie zum Teil wenigstens nach den Nürnberger kopiert sind. Die Gründe, die Schorbach (S. 7) dagegen geltend macht, scheinen mir nicht stichhaltig. Die den Abbildungen bei Bobertag S. 76, 78, 81, 83 entsprechenden Heidelberger Holzschnitte u. a. machen doch ohne weiteres den Eindruck vergröberter Nachbildungen der Nürnberger, wobei man noch die ursprüngliche kecke Zeichnung der Vorlage durch alle Entstellungen hindurchzufühlen meint. Daß es noch eine andere ältere Kalenberger-Ausgabe mit so außergewöhnlich guten Illustrationen wie in der Nürnberger gegeben haben sollte, ist nach unserer Kenntnis der deutschen Buchillustration kaum anzunehmen. Zum Teil mögen aber auch die Heidelberger und die Nürnberger Illustratoren ihre Darstellungstypen aus ein und derselben älteren Quelle geschöpft haben. Dafür scheint der nicht von dem guten Illustrator herrührende Hz. der Nürnb. Ausg., Bobertag S. 46, zu zeugen, welcher seinem Stil und seiner groben, eckigen Formgebung nach dem Hz. der Heidelberger Ausgabe fol. b_2 v, der in der Nürnberger Ausgabe kein korrespondierendes Gegenstück hat, entspricht. Sind die Heidelberger Holzschnitte zum Teil nach den Nürnberger kopiert, so wäre damit die Entstehung der letzteren vor 1490 gesichert. Diese ganze Illustrationsgruppe wird dann immer mehr um 1490 zusammengedrängt.

61. Epistola de miseria curatorum. H. 6618. V. 1889. Wagner.
1 Hz., datiert 1489. S. 10, A. 2.

62. Kannemann: Passio Christi. H. 9759. Pr. 2258. V. 1892. Wagner.
1 Hz.

63. Kalender für 1491. Heitz-Häbler, Kalender-Inkunabeln 66. Wagner.

64. Kalender für 1492. Heitz-Häbler 72. Wagner.

65. Kalender für 1492. Heitz-Häbler 73. Wagner.

66. Folz: Von dem Pfarrer im Loch. V. 1875. Zeninger.
1 Hz.

67. Jörg v. Nürnberg: Nachricht von d. Türken. H. 9379. Fratres ord. S. Augustini.
1 Hz.

68. Folz: Vom Branntwein. H. 7207. S. typ.
1 Hz.

69. Folz: Berechnung Rupr. Kolpergers von dem Wucher der Juden. H. 7209. S. typ.
1 Hz. Abb. 5. S. 10.

70. Die Niklashauser Fahrt. V. 1932. H. H.?
1 Hz.

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN.

Seite

1. Bruder Claus. 1488 6
2. Horologium devotionis. 1489 6
3. Erledigung der königl. Majestät. 1488 7
4. Oratio Cassandrae 8
5. Folz, Judenwucher 9
6. 7. Warnung vor der falschen Liebe dieser Welt 11
8. 9. Pfarrer vom Kalenberg 12
10. Missale 1491 14
11. Dürer, Wie der Würffel auff ist kumen 17
12. „ Warnung vor der falschen Liebe dieser Welt 18
13. „ Jüngstes Gericht, Zeichnung, Brit. Mus. Ausschnitt 19
14. „ Enthauptungsszene, Zeichnung, Brit. Mus. (etwas verkleinert) 25
15. „ Frauenakt, Zeichnung, Uffizien 42
16. „ Frauenakt, Zeichnung, Bonnat (verkleinert) 43
17. „ Die vier Hexen 43
18. J. de' Barbari, Sieg und Ruhm 43
19. Dürer, Traum des Doktors 45
20. Barbari, Galathea, Dresden, Gemälde-Galerie 45
21. Herkules im Kampf mit den Stymphal. Vögeln. Zeichnung, Darmstadt. Ausschnitt . . . 48
22. A. del Pollajuolo, Herkules, Ausschnitt aus einem Bild in New Haven 49
23. Dürer, Madonna mit der Meerkatze 58
24. Lorenzo di Credi, Madonna vom Altarbild in Pistoja 59
25. Dürer, Marter des Sebastian, Holzschnitt, Berlin Kupf. Kab. (verkleinert) 71
26. Ulsenius, Vaticinium. Holzschnitt, Berlin Kupf. Kab. (etwas verkleinert) 72
27. Bekehrung Pauli, Kupferstich, Dresden (verkleinert) 74
28. Dürer, Große Kreuzigung, Holzschnitt, Berlin Kupf. Kab. (verkleinert) 76
29. Kreuztragung, Holzschnitt, Albertina 78
30. Zeichnung aus Benedikt-Legende, München (verkleinert) 79
31. Dürer, Die Freuden der Welt. Zeichnung. Oxford (verkleinert) 93

Lichtdruck. Dürer, Zeichnung für Kupferstich, Berlin

REGISTER.

Alberti, L. B. 31.
Amor 47.
Amymone-Mythus 51.
Apollo 47, 56.

Baldini, Baccio 54.
Baldung 68, 77.
Barbari, Jacopo de' 37, 44, 45, 46, 48, 52, 53, 55—57, 58, 59—61, 63, 81, 82—83, 88.
Bellini, Giovanni 57, 61.
Benedikt-Zeichnungen 79.
Boltraffio 58.
Brant, Narrenschiff 12, 22.

Cassandra Fidelis 10.
Celtes, Conrad 33, 35, 75.
Cranach 68.
Credi, Lorenzo di 41, 58.

Danhauser, Peter (Abietiscola) 10.
Donatello 40.
Dürer, Albrecht, der ältere 1, 2, 33.
Dürer, Gemälde:
Bildnis des Vaters, 1490, Uffizien 19.
„ „ „ 1497 83.
Selbstporträt 1493 21.
Herkules, Nürnberg 50, 89.
Dresdener Altar 57—58, 86—87.
Selbstporträt 1498, Madrid 65, 83, 85.
Beweinung, München 65, 66, 88.
Friedrich der Weise, Berlin 83, 84, 85.
Tucher, Hans u. Felicitas, Weimar, 1499 83, 84.
„ Elsbeth 1499, Cassel 83, 84.
Krell, 1499, München 83, 85.
Sogen. Hans Dürer, 1500, München 83.
Sogen. Fürlegerin 83, 87.
Frauenkopf Paris, Bibl. Nat. 87.
Madonna 1503, Wien 88.
Salvator, früher Slg. Felix 88.
Paumgärtner-Altar 89.
Zugeschrieben:
Altar in Ober St. Veit 90.
Jabach-Altar 90.
Beweinung, German. Mus. 88.
Jünglingsporträt, Darmstadt, Schloß 85.
Dürer, Kupferstiche:
Madonna mit der Heuschrecke 24, 27, 80, 82.
Vier Hexen 44, 81.
Traum des Doktors 46, 82.
Eifersucht 49, 82.
Meerwunder 51, 55, 82.
Das kleine Pferd 54.
Nemesis 55, 64, 82.
Apollo und Diana 55 f.
Satyrfamilie 57.
Türkenfamilie 57.
Madonna mit der Meerkatze 58, 65, 82, 86.
Säugende Madonna (B. 34) 59, 82, 88.
Eustachius 64.
Hl. Antonius 1519 (B. 58) 64.
Der verlorene Sohn 81.
Die Buße des Chrysostomus 81.
Der hl. Hieronymus (B. 61) 81, 82.
Das kleine Glück 82.
Todeswappen 1503 82.
Adam und Eva 1504 82, 93, 94.
Zugeschrieben:
Der Gewalttätige (B. 92) 27.
Dürer, Holzschnitte:
Hieronymus 1492 12, 21, 22, 27, 68.
Männerbad 46, 72.
Ercules 49, 50, 72.
Apokalypse 63, 67 ff.
Marieenleben 65, 69, 80, 87.
Große Passion 70.
Marter der hl. Katharina 72.
Simson 72.
Ritter und Landsknecht 72.

Madonna mit den Hasen 72.
Marter der Zehntausend 72.
Marter des hl. Sebastian (P. 182) 73.
Große Kreuzigung 73 f.
Sebaldus 75.
Celtes, libri Amorum 75.
Bücherzeichen für Pirckheimer (B. App. 52) 77.
„Stücke des schlechten Holzwerks" 79.
Entrückung der Magdalena (B. 121) 80.

Zugeschrieben:

Baseler Illustrationen 22 f.
Syphilitiker 73.
Opera Rosvithae 77.
Revelationes S. Brigittae 77.
Dornenkrönung (B. App. 4) 79.

Dürer, Zeichnungen:

Selbstbildnis 1484, Albertina (L. 448) 15.
Madonna mit Engeln, Berlin 1485 (L. 1) 15.
Dame mit d. Falken, Brit. Mus. (L. 208) 15.
Kavalkade, Bremen (L. 100) 16, 17, 24.
Drei Landsknechte, Berlin (L. 2) 16, 17.
Allegor. Darstellung, Rennes 17.
Weltgericht, Brit. Mus. (L. 224) 18.
Weltgericht, Brit. Mus. (L. 248) 18.
Christusknabe 1493, Albertina (L. 450) 22.
Selbstbildnis, Erlangen (L. 429) 24.
Madonna, Erlangen (L. 430) 24, 27.
Madonna-Rodrigues, Berlin 24, 27, 46, 63.
Frauenakt, 1493 Bonnat (L. 345) 26, 41.
Schreitende Frau, Bonnat (L. 346) 26.
Reitendes Paar, Berlin (L. 3) 26.
Schreitendes Paar, Hamburg 26.
Madonna, Louvre (L. 300) 26.
Ritter, Brit. Mus. (L. 209) 26.
Enthauptung, Brit. Mus. 26, 27.
Tod des Orpheus, Hamburg (L. 159) 36, 49, 64.
Trachtenstudie, Albertina (L. 459) 37. 91.
Zwei Frauen, Frankfurt (L. 187) 37.
Bacchanal nach Mantegna (L. 454) 38.
Kampf der Seekentauren nach Mantegna (L. 455) 38, 49.
Nackte Figuren 1495, Bonnat (L. 345) 40, 49.
Christuskind nach Credi, Schickler (L. 384) 41.
Tarocchi, Brit. Mus. (L. 210—218) 41.
Frauenakt, Uffizien 41, 60.
Apollo, Poynter (L. 179) 44, 48, 55.
Frauenakt, Brit. Mus. (L. 225) 44.
Venus auf Delphin, Albertina (L. 469) 44, 54.
Frauenbad, Bremen (L. 101) 46.
Europa, Albertina (L. 456) 46, 53, 63.
Herkules, Darmstadt (L. 207) 50, 91.
Nackte liegende Frau, 1501, Albertina (L. 466) 53.
„Pupila Augusta", Windsor (L. 389) 53, 64.
Apollo, Brit. Mus. (L. 233) 55.
Madonna mit d. vielen Tieren, Albertina (L. 460) 59, 66.
Madonna mit d. vielen Tieren, Entwurf, Blasius (L. 134) 59.
Madonna, Brit. Mus. (L. 229) 59.
Tiroler Landschaften 64.
Weiherhäuschen, Brit. Mus. (L. 220) 65.
Landschaft, Erlangen (L. 431) 65, 93.
Rosvitha-Skizze 77.
Köpfe (L. 5, 99, 113, 230, 376, 426, 457) 85.
Mädchenkopf, Berlin (L. 96) 87.
Zeichnungen zum Altar in Ober St. Veit 90, 91.
Ritter 1498, Albertina (L. 461) 91.
Lautespiel. Engel, Berlin (L. 73) 91.
Hase 1502, Albertina (L. 468) 91.
Verlorener Sohn, Brit. Mus. (L. 222) 91.
Entwürfe für Bauernszenen, Berlin 91—92.
Die Freuden der Welt, Oxford 46, 92.
Reiter, Louvre (L. 304) 93.
Agnes Dürer, Albertina (L. 457) 85, 93.
„ „ Bremen (L. 113) 91.

Zugeschrieben:

Angebl. Bildnis des Vaters, Albertina 20.
Madonnen bei Mr. G. Mayer 27.
Sogen. Belisar, Berlin 93.
Zwei Reiter, München 93.

Eyck van 85.

Ferrara 30.
Finiguerra 49, 54.
Folz, Hans 7.
Fortuna 54.
Frei, Hans 37.
Fridolin, Stephan, Lesemeister 33.
Friedrich der Weise, Kurfürst 38.

Goethe 57, 94.
Gossenbrot, Sigismund 33.
Grünewald 68.

Kels, Hans 51.
Koberger 8.
Krafft, Adam 1.

Lange, Julius 39.
Lionardo da Vinci 58.
Lombardi 48.
Lucian 47, 51.
Luther 70.

Mantegna 39, 40, 41, 46, 50, 60, 62, 63, 67.
Marco d'Oggiono 58.
Masaccio 40.
Meister mit den Bandrollen 34.
„ des hl. Erasmus 34.

Meister E. S. 86.
„ des Imhofschen Altars 1.
„ „ Tucherschen Altars 2.
„ „ Löffelholzschen Altars 2.
„ „ Peringsdörfferschen Altars 4, 5, 13.
„ „ Hausbuchs 5, 20, 27.
„ der Bergmannschen Offizin 22, 26, 69.
Melanchthon 61, 95.
Memling 5.
Montagna, Bartolomeo 44.

Pesellino 47.
Piero di Cosimo 54.
Pirckheimer, Wilibald 34, 37, 61.
Pleydenwurff, Johannes 2, 3, 4.
„ Wilhelm 6, 13.
Poggio 52.
Polizian 55.
Pollajuolo, Antonio del 40, 41, 50, 60, 63.

Raffael 70.
Riccio 48.
Ritter von Turn 22, 87.
Rogier van der Weyden 2.

Schäuffelein 90.
Schedel, Hartmann 10, 33, 35, 36.
Scheurl, Christoph 20, 36.
Schifanoja, Palazzo 54, 56.
Schneevogel (Niavis) 33.
Schongauer, Caspar, Paul, Ludwig 21, 23.
„ Georg 21, 23.
„ Martin 1, 3, 4, 5, 9, 16, 20, 22, 23, 24, 26, 27, 39, 70, 81.
Schreyer, Sebald 33, 35.
Schüchlin 3.
Sellaio, Jacopo del 53.
Stoß, Veit 1.
Straßburg 21, 22, 23.

Terenz 22.
Traut, Wolf 79.
Tucher, Hans, Sixtus 33.

Venedig 48.
Venus 54.
Verrocchio 58.
Viator (Jean Pélerin) 94.
Vitruv 60.

Wolgemut 3, 4, 8, 10, 12, 13, 15, 16, 20, 22, 34, 68, 72, 75.

Addendum zu Weisbach: Der junge Dürer, Seite 108.

Der auf Seite 14 abgebildete, Seite 12 besprochene Holzschnitt ist aus dem Breviarium Erfordense, Caspar Hochfeder 1497, No. 39 des Verzeichnisses.

Druck von Emil Herrmann senior in Leipzig.

Empfehlenswerte Werke

aus den Gebieten der

Kunst und Kunstgeschichte.

Justi, Ludwig, Konstruierte Figuren und Köpfe unter den Werken Albrecht Dürers.

Untersuchungen und Rekonstruktionen. Gr.-4°. 71 Seiten mit 8 Tafeln und 27 Textabbildungen. Eleganter Leinwandband. Leipzig 1902. Nur in kleiner Auflage gedruckt.

Mk. 20. -

Die vorliegende Untersuchung übernimmt es, den Nachweis zu führen, daß von einer bestimmten Zeit an Dürer seine Idealfiguren und Idealköpfe nach mathematischem Schemata konstruiert hat. Den sicheren Ausgangspunkt für die Untersuchung bilden die erhaltenen Schemata auf der Rückseite mehrerer Zeichnungen, die dann auf die anderen Blätter gleichen künstlerischen Charakters und gleicher Zeit genau passen. Von dieser Zeit, dem Beginn des XVI. Jahrhunderts an, begleiten wir die Geschichte der Dürerschen Proportionsstudien bis zu seinem Tod; die Beziehungen zu den italienischen Theoretikern werden klargestellt. Durch die überzeugenden Ergebnisse wird einerseits der Widerspruch zwischen Dürers Schriften und der bisherigen Auffassung seines Schaffens behoben, andererseits erklärt sich der merkwürdige Charakter einer ganzen Reihe Dürerscher Werke, der durch die eigentümliche Kälte schon längst aufgefallen, aber nicht richtig erklärt war.

Die kurzgefaßten Darlegungen sind von zahlreichen Abbildungen begleitet. Besonders überzeugend wirken die in Originalgröße wiedergegebenen Zeichnungen mit rot eingedruckten Konstruktionen, die mit peinlicher Genauigkeit hergestellt sind.

Kunstgeschichtliche Monographien.

Band I.

Haupt, A., Peter Flettner, der erste Meister des Otto Heinrichsbaus zu Heidelberg.

Mit Unterstützung des Großherzoglich Badischen Ministeriums der Justiz, des Kultus und des Unterrichts herausgegeben. Mit 15 Tafeln und 33 Illustrationen im Text. Kart. Leipzig 1904. Mk. 8.—

Die neue Studie des Verfassers, der sich schon seit längerer Zeit mit den Bauwerken Heidelbergs und ihrer Geschichte beschäftigt und bereits vor einigen Jahren mit einem der wichtigsten Werke über den Otto-Heinrichsbau hervortrat, hat die Aufgabe, die Möglichkeit der Beteiligung Flettners am ersten Entwurfe der Fassade dieses vielumstrittenen herrlichen Denkmals deutscher Profanarchitektur nachzuweisen. Das aktuelle Werk verdankt seine Entstehung dem warmen Interesse S. K. H. des Großherzogs von Baden und gewinnt hauptsächlich an Bedeutung durch seine zwingende Beweisführung in Gestalt einer Kette von Vergleichen nachgewiesenermaßen Flettnerscher Originalarbeiten an Baudenkmälern verschiedener Länder mit der Ornamentik und dem skulpturellen Schmucke des Heidelberger Schlosses. Es ist selbst für den kunstsinnigen Laien bei der Betrachtung des reichen Materials von Abbildungen oft interessant, ja verblüffend, mit welch positiver Sicherheit es dem Autor dank seiner umfangreichen Forschungen gelungen ist, die künstlerische Hand Flettners in den verglichenen Ornamenten wiederzuerkennen und die für ihre Identität sprechenden Merkmale ausführlich darzulegen. Jedenfalls ist das Buch ein weiterer schätzenswerter Beitrag zur Lichtung des bisher undurchdringlichen Dunkels, das über der Geschichte der künstlerischen Entstehung des Otto-Heinrichsbaus lagerte und wird als solcher von Kunsthistorikern und Architekten, Architekturssammlungen und Bibliotheken, technischen Hochschulen und Kunstakademien und nicht zuletzt auch von einem kunstliebenden Publikum lebhaft begrüßt werden.

Band II.

Burckhardt, R., Cima da Conegliano.

Ein Venezianischer Maler des Übergangs vom Quattrocento zum Cinquecento. Ein Beitrag zur Geschichte Venedigs. Mit 31 Abbildungen in Autotypie. Elegant kartoniert. Mk. 12.—

Wer Venedigs Kunst liebt, wen der Übergang von der herb archaischen Kunst zur hoch klassischen fesselt, der findet in diesen dem schlichten Maler Cima da Conegliano gewidmeten Versuch reiche Anregung und edlen Genuß, denn auch dieser bis jetzt noch wenig bekannte Künstler hat viel zum Werden der großen Kunst beigetragen.

Die Bedeutung des Künstlers konnte erst gewürdigt werden, nachdem alle wichtigen Bilder persönlich studiert waren, nachdem versucht worden war, durch archivarische Forschungen und Stilkritik sie chronologisch einzureihen. Einer im ersten analytischen Abschnitt des Buches in chronologischer Reihenfolge gegebenen Beschreibung der Hauptwerke, bei der die jeweiligen, für die künstlerische Entwicklung wichtigen Punkte besonders betont werden, folgt der synthetische Teil, in dem versucht wird, Cima's künstlerisches Werden und sein Wesen darzustellen, und schließlich durch Vergleich mit den Werken des größten Künstlers seiner Zeit, Giovanni Bellini, Cima's Bedeutung für die Kunstgeschichte Venedigs festzustellen.

So ist ein ganz neues Bild des venezianischen Malers, dieser liebenswürdigen heiteren Künstlernatur, entstanden, das dem Forscher und dem Kunstfreunde dadurch, das dem Buche von allen wichtigen Bildern des Künstlers gute Abbildungen beigegeben sind, besonders willkommen sein wird.

Im Stil ist erstrebt, einfach und schlicht, aber wahr und warm das wiederzugeben, was dem Verfasser bei seinen Studien über Cima zum Erlebnis geworden; dieses immer Höherstreben eines großen Künstlers in einer wunderbar fruchtbaren Zeit.

Band III.

Heidrich Ernst, Geschichte des Dürerschen Marienbildes.

Gr.-8°. XIV, und 209 Seiten mit 26 Abbildungen in Autotypie. Elegant kartoniert. Mk. 11.—

Das Buch gibt zunächst einen wertvollen Beitrag zur genaueren Kenntnis der Kunst Albrecht Dürers, indem es die eine inhaltlich und formell bestimmte Linie des Dürerschen Marienbildes nicht im Sinne einer bloßen Aufreihung der einzelnen Mariendarstellungen, sondern im Sinne einer in sich geschlossenen und mit der Gesamtentwicklung Dürers zusammenhängenden notwendigen Folge. An zweiter Stelle erscheint das Buch als ein Ausschnitt aus einer Geschichte der religiösen Themata in der deutschen Kunst der Reformationszeit. Im Interesse sowohl einer reineren Form, wie einer größeren materiellen Eindringlichkeit

der Darstellung sind aus dem eigentlichen Text alle kritischen Erörterungen ausgeschieden. Soweit diese letzteren nicht mit einer kurzen Anmerkung zu erledigen waren, wurden sie in einem besonderen Anhang zusammengefaßt. Die Abbildungen geben 25 der schönsten und für die Entwicklung wichtigsten Zeichnungen und außerdem die Reproduktion eines bisher nicht beachteten Gemäldes, das als treue Kopie eines verlorenen Dürerschen Sippenbildes von 1508 bis 1509 erwiesen wird.

Weitere Bände sind in Vorbereitung.

Lehmann, Dr. Alfred, Das Bildnis bei den altdeutschen Meistern bis auf Dürer.

Mit 72 eigens für das Werk angefertigten Autotypien. XVI und 252 Seiten. Leipzig 1900. Elegant broschiert. Mk. 16.—

Eine Geschichte des „Deutschen Bildnisses" existierte bisher noch nicht. Die vorliegende Arbeit umfaßt in erschöpfender Weise das Werden des Bildnisses in Deutschland von seinen frühesten Anfängen bis zur allgemeinen Verbreitung der Formschneidekunst, das ist etwa bis zur Hälfte des 15. Jahrhunderts, wo der Bilddruck die Feder- und Pinselzeichnung zu verdrängen beginnt.

Die überwiegende Mehrzahl der im Buche besprochenen Kunstwerke ist dem Autor durch eigene, zumeist wiederholte Anschauung auf seinen im Interesse des Buches gemachten Reisen bekannt geworden.

Der auf wissenschaftlicher Forschung beruhenden Abhandlung hat der Autor einen allgemeinen, nicht lediglich die Fachkreise interessierender Charakter in Inhalt und Form gegeben.

Gabelentz, H. von der, Mittelalterliche Plastik in Venedig.

VI, 274 S. 8" mit 13 ganzseitigen Abbildungen und 30 Textillustrationen. Leipzig 1903. Mk. 15.—

Anschließend an die wichtigen Aufschlüsse, die bereits Paoletti über die venezianische Plastik der Spätgotik und der Renaissance gebracht, hat es sich der Verfasser zur Aufgabe gemacht, die manigfachen Fragen, die besonders die mittelalterliche Plastik Venedigs bietet und die selbst in dem großen Prachtwerke über die Basilica di S. Marco von Ongania nicht genügende Aufklärung fanden, zu lösen, indem er die zwei im Mittelpunkte des Interesses stehenden Kernfragen erörtert: Die Frage nach den Beziehungen Venedigs zur Kunst des Orients und zur Kunst des italienischen Festlandes.

Die ersten drei Teile beschäftigen sich im wesentlichen mit den Werken orientalischer Herkunft und mit den Einflüssen, die die byzantische Kunst in Venedig ausübte. Naturgemäß mußte sich die Untersuchung weit über die Grenzen Venedigs ausdehnen, und die Werke der Malerei verlangten ebenso wie die der Skulptur Berücksichtigung bei einer eingehenderen ikonographischen Vergleichung, wie sie vor allem die vier Tabernakelsäulen von S. Marco forderten.

Vitzthum, Georg Graf, Bernardo Daddi.

90 S. Oktav mit 7 ganzseitigen Abbildungen in Autotypie. 1903. Mk. 4.—

Vorliegende Arbeit versucht Klarheit zu bringen über die Erkenntnis von dem Wesen Bernardo Daddis, dem in Crowe und Cavalcaselles „Geschichte der Italienischen Malerei" eine durchaus unglückliche Stellung angewiesen ist, ferner über sein Verhältnis zu Bernardus de Florentia und will auf Grund des gesammelten Materials dem hier behandelten Meister seinen ihm in der Geschichte der Trecentomalerei gebührenden Platz anweisen und das Wesen seiner Kunst bestimmen.

Flechsig, Ed., Cranachstudien.

I. Teil. Gr.-8°. XVI und 314 Seiten mit 20 Abbildungen. Leipzig 1900. Mk. 16.—

Inhalt: I. II. Die Holzschnitte und Kupferstiche, sowie die Tafelbilder Lucas Cranachs bis zu seinem 50. Lebensjahre 1522. — III. Die Pseudogrünewaldfrage und ihre Lösung. — IV. Die Cranach-Ausstellung in Dresden. — Verzeichnis.

Der stattliche Band ist das Ergebnis von vielen langen und eifrigen Untersuchungen, die viel zur Klärung der Cranach betreffenden Fragen beitragen werden.

Daun, Berthold, Veit Stoss und seine Schule in Deutschland, Polen und Ungarn.

IV, 187 S. Gr.-8° mit 89 teils ganzseitigen Abbildungen in Autotypie. Leipzig 1903.

Kart. Mk. 10.—

Eleg. geb. in Ganzleinen Mk. 12.—

Wie sehr sich durch eingehendes Studium die Kenntnis der Nürnberger Plastik der Blütezeit selbst das Bild eines so bekannten Meisters wie Veit Stoss' durch recht bemerkenswerte Beiträge bereichern ließ, zeigt vorliegende reich illustrierte Arbeit, in der das gesamte Stoss-Material gesammelt ist und sämtliche Schnitzwerke des Meisters und seiner Schule in guten Autotypien abgebildet sind. Obwohl der Kunstcharakter des Veit Stoss, dessen Werken der Stempel einer eigentümlichen, nicht zu verkennenden Persönlichkeit scharf aufgedrückt ist, der Stoss-Forschung hätte zugute kommen sollen, war dennoch die Vorstellung von des Meisters Kunstweise bisher noch so dunkel, daß Werke der Wohlgemut- und Riemenschneider-Schule für Stoss-Arbeiten galten.

Da die Berichte der Krakauer Akademie der Wissenschaften, die höchst schätzenswerte Beiträge geliefert hat, in polnischer Sprache geschrieben sind und da Veit Stoss hintereinander an zwei großen Orten, in Krakau und Nürnberg, die damals große Kunst-Centren waren, seine viele Gehilfen beschäftigende Schnitzwerkstatt gehalten hat, so daß sich seine Schule außer in deutschen Landen auch durch Polen bis Ungarn verzweigte, fehlte bisher eine verständliche, erschöpfende Monographie dieses Meisters, die in vorliegendem Werke geboten wird.

Vogel, Julius, Studien und Entwürfe älterer Meister im Städtischen Museum zu Leipzig.

35 Blätter in farbiger Nachbildung der Originale. Mit zwei Zierleisten von Max Klinger und Otto Greiner. Leipzig 1895. Zwölf Seiten Text in zweifarbigem Druck auf besten Büttenpapier, mit 4 Autotypien. 30 ausgesucht elegante Passepartouts. Gr.-fol. In feinstem braunen Ganzlederband mit stilvoller Blindpressung und Leipziger Stadtwappen in Reliefprägung, Schutzbuckeln und Altgold. Mk. 150.—

In eleganter Leinwandmappe mit gleicher Pressung und Prägung Mk. 130.—

Aus einer sehr eingehenden Besprechung von C. von Lützow in der „Zeitschrift für Bildende Kunst" hebe ich nur folgende Sätze heraus:

Dem Werte nach stehen die Blätter mit italienischen Namen am tiefsten, am höchsten die Niederländer des siebzehnten Jahrhunderts, und auch von Meistern deutscher Nation sind eine Reihe von guten Zeichnungen von der Zeit Schongauer's angefangen bis zu denen Julius Schnorrs.

Dies Verhältnis der Schulen spiegelt sich selbstverständlich auch in dem Inhalte der Vogelschen Publikation wieder. Dieselbe weist siebzehn Tafeln mit niederländischen, zwei mit deutschen, zwei mit französischen Handzeichnungen auf; als einziger Vertreter der italienischen Kunst figuriert Domenico Campagnola mit einer früher dem Annibale Carracci zugeschriebenen Waldlandschaft. Die den Blättern beigegebenen Texte bieten alles für den Betrachter der Tafeln Wissenswerte, Beschreibungen, Biographisches und Kritisches, in dankenswerter Kürze. Das Werk entspricht überhaupt in wissenschaftlicher wie in artistischer Beziehung den strengsten Anforderungen der Gegenwart.

Guthmann, Dr. Johannes, Die Landschaftsmalerei der Toskanischen und Umbrischen Kunst von Giotto bis Rafael.

Mit 14 Tafeln in Lichtdruck und 53 Textillustrationen in Autotypie. Eine stattliche Monographie — IV, 456 Seiten — in schöner Ausstattung. Leipzig 1902. Mk. 22.—

. . . Der Verfasser hat es versucht, von dem speziellen Fall der Landschaftsmalerei ausgehend und die gewonnenen Ergebnisse mit dem allgemeinen Schaffen der einzelnen Meister vergleichend, die Geschichte der mittelitalienischen Malerei von Giotto bis Rafael in großen Umrissen zu entwerfen. Nachdem er auf die Anfänge einer konsequenten Raumkunst bei Giotto hingewiesen und aus der Verquickung ihrer einzelnen Elemente mit den Einflüssen der phantasiereicheren aber sorgloseren sienesischen Malerei den Untergang der Trecento-Kunst, zugleich aber die Anfänge einer neuen Naturanschauung zu erklären versucht hat, widmet er dem Quattrocentro seine Betrachtung.

Wickhoff, Hofrat Dr. Franz, Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich.

(Publikation des Instituts für österreichische Geschichtsforschung.)

I. Band: Die illuminierten Handschriften in Tirol. Beschrieben von Dr. Hermann Julius Hermann. Gross-fol. XVI, 307 Seiten Text mit 124 teils ganzseitigen Abbildungen in Autotypie und 23 Tafeln in Lichtdruck und Heliogravüre. In Orig.-Leinwbd. Mk. 120.—

II. Band: Die illuminierten Handschriften in Salzburg. Beschrieben von Dr. Hans Tietze. Gross-fol. 113 Seiten Text mit 40 teils ganzseitigen Abbildungen in Autotypie und 9 Tafeln in Lichtdruck. In Orig.-Leinwbd. Mk. 40.—

Die Kunstforschung der letzten Jahrzente hat ihre besondere Aufmerksamkeit den Miniaturhandschriften zugewendet, die für die Kenntnis der mittelalterlichen Malerei eine der wichtigsten Quellen darstellen. Die Forschung auf diesem Gebiete wird aber dadurch erschwert, daß bisher nur ein geringer Teil des schier unerschöpflichen Materials bekannt ist und Verzeichnisse der illuminierten Handschrift in den Bibliotheken bis auf wenige Ausnahmen fehlen. Erst durch beschreibende Verzeichnisse der verzierten Codices in den Bibliotheken der einzelnen Länder wird es möglich sein, einen Überblick über das reiche vorhandene Material zu gewinnen. Derartige ganze Länder umfassende Verzeichnisse existieren bisher nicht.

Für alle, die sich mit der Erforschung der mittelalterlichen Kunst beschäftigen, wird daher ein groß angelegtes Unternehmen von besonderem Interesse sein, welches sich zur Aufgabe stellt, im Laufe der Jahre alle in öffentlichem oder unveränderlichem Besitz befindlichen illuminierten Handschriften Oesterreichs in der Form eines beschreibenden Verzeichnisses der Forschung zugänglich zu machen. Die Leitung des Unternehmens, das als eine Publikation des Instituts für österreichische Geschichtsforschung erscheint und von

dem k. k. Ministerium für Kultus und Unterricht in Wien reichlich unterstützt wurde, liegt in den Händen des Professors der Kunstgeschichte an der Wiener Universität, Hofrat Dr. Franz Wickhoff, die einzelnen Bände werden von den absolvierten Mitgliedern des genannten Institutes selbständig bearbeitet.

Im ersten Band sind im Ganzen 275 illuminierte Handschriften beschrieben, unter denen sich eine ganze Reihe künstlerisch oder kunstgeschichtlich hervorragende Codices von der karolinischen Zeit bis ins XVIII. Jahrhundert befinden. Der Schwerpunkt liegt natürlich in den Tiroler Handschriften des XV. und XVI. Jahrhunderts, doch finden sich auch unter den Handschriften des frühen Mittelalters, sowie unter jenen deutscher, österreichischer und schweizer Herkunft Stücke von größter Bedeutung. Auch die italienische, niederländische und französische Schule ist durch einige Codices zum Teil von hervorragendem Werte vertreten, welche das besondere Interesse der Kunstforschung verdienen und bisher so gut wie unbeachtet geblieben sind.

Im zweiten Band sind 126 illuminierte Handschriften beschrieben, unter denen mehrere kunstgeschichtlich von bedeutendem Interesse sind. Denn trotz der Abtretungen, zu denen sich das Land Salzburg zugunsten der Bibliotheken von Paris, München und Wien bequemen mußte und durch die ihm hervorragende Schätze verloren gingen, ist eine Fülle hochwichtigen Materials im Lande zurückgeblieben. Von überwiegender Bedeutung sind die Erzeugnisse der beiden Salzburger Schulen, von denen die eine im XI. und XII., die andere im XV. Jahrhundert blühte. Neben diesen Werken treten die Codices anderweitiger Provenienz relativ zurück, doch sind auch andere Schulen, besonders italienische, mit wertvollen Handschriften vertreten. So wird auch dieser Band mit seinen summarisch gehaltenen Beschreibungen seinen Zweck erfüllen, und der Spezialforschung das in den Salzburger Bibliotheken vorhandene, zum Teil noch unbekannte Material zugänglich machen können.

Die zahlreichen und ausgezeichneten Abbildungen — größtenteils Reproduktionen der interessantesten und wertvollsten illuminierten Handschriften in Heliogravüre, Lichtdruck und Autotypie, von ersten Kunstanstalten hergestellt, tragen besonders dazu bei, den Wert der Publikation in kunsthistorischer Hinsicht bedeutend zu erhöhen.

Weitere Bände sind in Vorbereitung.

Swarzenski, Georg, Die Regensburger Buchmalerei des X. und XI. Jahrhunderts.

Studien zur Geschichte der deutschen Malerei des frühen Mittelalters. Mit 101 Lichtdrucken auf 35 Tafeln. Ein stattlicher Band in vornehmer Ausstattung. In eleg. Ganzleinwandband mit Schutzkarton. Leipzig 1901. **Mk. 75.—**

Eine umfassende Untersuchung über die Entwicklungsgeschichte der künstlerischen Tätigkeit einer Malschule in frühromanischer Zeit unter Berücksichtigung der politischen, Kirchen- und Kulturgeschichte der Zeit existierte bisher noch nicht. Selbst Einzeluntersuchungen lagen bisher nur für andere deutsche Malschulen der Zeit vor, denen hiermit die bayrische Malerei als ein für die mittelalterliche Kunstentwickelung in Deutschland wichtigstes und eigenartiges Glied gegenübergestellt wird. „Das Material ist größtenteils unbekannt und fast ausnahmslos unpubliziert." —

Außer den Untersuchungen über die Malerei findet sich manche neue Bemerkung über die gleichzeitige monumentale Skulptur, die Goldschmiede- und Elfenbeinplastik. — Bei der Beschreibung der einzelnen Nummern und in einem besonderen Anhange sind Studien zu der Geschichte der Liturgie und kleinere Beiträge zur Paläographie gegeben. — Für die Geschichte des Kirchenkalenders bieten die im Anhang veröffentlichten 5 gesicherten Regensburger Kalendarien des X. und XI. Jahrhunderts einen erwünschten Beitrag.

Das Werk wird von bleibendem Werte für die Geschichte der Kunst, der Liturgie und Handschriftenkunde sein. Weitere Untersuchungen stellt der Verfasser in Aussicht und bezeichnet den Band daher zugleich als ersten Teil der „Denkmäler der süddeutschen Malerei des frühen Mittelalters. — Besonderes Augenmerk wurde auf sorgfältige Wiedergabe der Abbildungen gerichtet, zu denen der Autor die photographischen Aufnahmen meist selbst direkt vom Original gemacht hat, oft unter recht schwierigen Raum- und Beleuchtungsverhältnissen.

Handzeichnungen alter Meister der holländischen und vlämischen Schule im Königlichen Kupferstichkabinet zu Amsterdam, herausgegeben von C. W. Moes.

Facsimile-Reproduktion in Farben von Emrik und Binger in Haarlem. Haag-Leipzig 1904. ff.
Erscheint in 10 Lieferungen (zu je Mk. 34.—) Mk. 340.—

Jede Lieferung umfaßt wenigstens 10 Zeichnungen, auf starken Karton (47 : 60 cm). Bei der ersten und bei der sechsten Lieferung wird eine solid gearbeitete Mappe von künstlerischer Ausführung geliefert. Diese Mappen und der Text zu den Zeichnungen sind gratis.

☛ Ankauf der ersten Lieferung verpflichtet zur Abnahme des vollständigen Werkes. ☚

Bis jetzt Lieferung I—VII erschienen.

Seit Jahren war es der Wunsch der Direktion, einige der hervorragendsten Handzeichnungen, die im Königlichen Kupferstichkabinet zu Amsterdam bewahrt werden, allgemeiner bekannt zu machen, doch Umstände verschiedener Art haben sie fortwährend gezwungen, diesen Plan aufzuschieben. Eine der Schwierigkeiten bestand darin, ein Verfahren zu finden, welches die alten Zeichnungen so treu wie möglich in ihren ursprünglichen Farben und mit dem eigenartigen Zauber ihrer Entstehungszeit wiedergäbe. Denn es war ihr nicht darum zu tun, wieder eine Anzahl Reproduktionen in die Welt zu schicken, sondern sie wünschte eine auserlesene Sammlung ausgezeichneter Zeichnungen der besten niederländischen Meister auf die beste Weise reproduzieren zu lassen, sodaß sie den Eindruck der Originale so getreu wie möglich wiedergeben, dem Kunstliebhaber einen täglichen Genuß verschaffen, und zugleich öffentlichen Sammlungen eine erwünschte Ergänzung sein könnten.

Im Einverständnis mit Herrn Moes, der die Leitung des Werkes übernommen hat, sind 100 Zeichnungen der holländischen und vlämischen Schule ausgewählt worden; die Sammlung umfaßt Zeichnungen bekannter und auch weniger bekannter Meister, doch gehören alle ausnahmslos zu dem Besten, was dieselben als Zeichner hervorgebracht haben.

Das Breviarium Grimani in der Bibliothek von San Marco in Venedig.

Vollständige photographische Reproduktion herausgegeben durch Scato de Vries, Direktor der Universitätsbibliothek in Leiden. 300 farbige und 1268 getönte Tafeln in Photo-Heliogravüre. Vorwort von Dr. S. Morpurgo. In 12 Bänden zu je Mk. 200.—

Bisher erschienen Bd. I—V.

Das Werk, von dem kürzlich der V. Band erschienen ist, wird ca. 1908 vollständig sein.

Das Breviarium Grimani, dieses hochberühmte Manuskript mit seinen zahlreichen, vorzüglichen Miniaturen, die man den holländischen Meistern Jan Memling, Gerart van den Meire, Levien van Antwerpen, Gerart van Gent zuschreibt, wird in der Bibliotheca Marciana als kostbarstes Kleinod sorgsam gehütet. Es wurde jedenfalls im Auftrage des Papstes Sixtus IV. hergestellt. Bedeutende Meister der Miniaturmalerei arbeiteten lange Jahre an seiner Vollendung (ca. 1478—89). Danach verkaufte es der Sizilianer Messer Antonio, einer der Mitarbeiter, 1489 an den Kardinal Grimani, dem es seinen Namen verdankt. Im Jahre 1797 wurde das Manuskript aus dem Tesoro der Basilica von der Bibliothek zu San Marco übernommen.

Das Breviarium Grimani, das bisher bei seiner außerordentlichen Bedeutung für die Forschung nur schwer erreichbar war, wird nunmehr durch die oben angezeigte Reproduktion dem großen Kreise der Kunstforscher und Kunstfreunde erschlossen. Das Breviarium mit seinen Miniaturen wird vollständig und in meisterhaft naturgetreuer Weise zur Darstellung gebracht.

Erklärender Text wird je nach Wunsch der Subskribenten in deutscher, französischer oder italienischer Sprache beigegeben. Die Reproduktion wird den hohen Erwartungen, die man einem derartigen bedeutenden Unternehmen entgegenbringt, voll und ganz entsprechen. Ich habe den **Alleinvertrieb** für Deutschland, Österreich-Ungarn, die Balkanstaaten und die Schweiz übernommen und liefere außerdem auch noch fast nach dem gesamten übrigen außereuropäischen Auslande zu den obigen Originalpreisen und Bedingungen des holländischen Verlegers.

Ausführlicher Prospekt und Probetafeln, die letzteren leihweise zur Ansicht, zu Diensten.

Jan Vermeer von Delft und Karel Fabritius.

Photogravüren nach ihren bekannten Gemälden mit biographischen und beschreibenden Text von Dr. C. Hofstede de Groot. In vier Lieferungen mit je 9—10 Photogravüren auf holländischem Büttenpapier in Format von 53 · 69 cm. Preis der Lieferung Mk. 125.—

Des vollständigen Werkes inkl. Halbledermappe Mk. 500.—

Nur in kleiner Auflage hergestellt.

Das Bilderwerk Jan Vermeer von Delft und Karl Fabritius wird bestehen aus:

A. Neununddreissig Photogravüren aller bekannten Werke dieser Meister im durchschnittlichen Maßstab von 50×40 cm oder soviel weniger, als das Original unter diesem Maßstab ist.

B. Biographischen und beschreibenden Text von Dr. C. Hofstede de Groot.

C. Einer kunstvollen Mappe, angefertigt nach dem Entwurf von C. A. Lion Cachet.

Die Stadt Delft verdankt auf dem Gebiete der Kunst ihren höchsten Ruhm dem Maler, der nach ihr den Namen des „Delftschen Vermeer" trägt. Der Ruhm dieses Künstlers ist nicht auf seine Vaterstadt beschränkt, selbst nicht auf die Niederlande, er ist über die ganze Welt verbreitet. Seine wenig zahlreichen Malereien gehören zu dem kostbarsten Besitz der öffentlichen und privaten Sammlungen und werden, wenn sie seltsamerweise auf den Markt kommen, mit Gold aufgewogen. Sie stellen holländische Interieurs dar, mit zauberhaften Lichteffekten, wie sie kein anderer Maler je erreicht hat, oder auch Studienköpfe und Porträts von frappanter Wahrheit, Ausdruck und Modellierung, ferner einzelne Gruppen moralisierenden, mythologischen oder biblischen Inhalts und endlich zwei Städteansichten von unnachahmlichem Reiz: die berühmte „Ansicht von Delft" ein Moritzhaus und das „Delfter Gäßchen" in der Six'schen Sammlung. Im ganzen sind heutzutage nur dreiunddreißig authentische Werke dieses Meisters bekannt, die über zehn Museen und sechzehn Privatsammlungen verteilt sind. Nicht weniger genial wie der „Delfter Vermeer" war „Karel Fabritius", sein Lehrer in der Kunst. Selbst ein Schüler Rembrandts zeichnet er sich durch die Selbständigkeit aus, womit er dessen Lehren in Anwendung brachte, frei von Zwang und Schulmäßigkeit. Hätte ihn die verhängnisvolle Pulverexplosion vom 12. Oktober 1654 nicht des Lebens beraubt, dann wäre auch er sicher einer der berühmtesten Maler der holländischen Schule geworden. Die Werke dieser Großmeister der holländischen Schule sind bis heute noch nie in zufriedenstellender Weise reproduziert worden, und noch nie wurde eine vollständige Uebersicht davon gegeben. Dies zu tun, wird nun durch diese Publikation angestrebt.

Lehrs, M., Der Meister mit den Bandrollen.

Ein Beitrag zur Geschichte der ältesten Kupferstiche in Deutschland. 4°. 36 Seiten mit 20 Abbildungen auf 7 Lichtdrucktafeln. Dresden 1886. Ursprünglicher Ladenpreis Mk. 24.—
jetziger Preis Mk. 18.—

Lehrs, M., Wenzel von Olmütz.

Gr.-8°. 113 Seiten mit 22 Abbildungen auf 11 Tafeln in Lichtdruck. Dresden 1889.
Bisheriger Ladenpreis Mk. 16.—, jetziger Preis Mk. 12.—

Eine erschöpfende Monographie über diesen Kupferstecher des 15. Jahrhunderts. (Kritisches, Biographisches, Bibliographie.)

Die in diesem Verzeichnis angezeigten Werke sind durch jede Buchhandlung zu beziehen sowie direkt vom Verleger.

Leipzig, Königsstraße 3. **Karl W. Hiersemann.**

E.M.,11-3-69

ND
588
D9W4
Weisbach, Werner
Der junge Dürer

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKE

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY